ИСКУССТВО КИНО

Материал, открывающий этот номер, несомненно, главный. Он о Германе. Так было и при жизни, и теперь, когда его не стало: Герман интересовал всех не только как выдающийся режиссер, создатель направления, но и как личность — во всем объеме ярких, порой спорящих друг с другом человеческих качеств. Выразительнее всего эти качества проявлялись на съемочной площадке, где и вел свой дневник Алексей Злобин. Работавший ассистентом режиссера на картине «Трудно быть богом», он в подробностях воссоздает и особенности метода Германа, и атмосферу на площадке.

Этот уникальный текст задает планку разговора о профессии, который продолжается в других материалах, представляющих творческий опыт и таких признанных мастеров, как Кен Лоуч и Джордж Лукас, и современных азиатских режиссеров, и японских бэнси — чтецов-комментаторов времен дозвукового кино. Статья Игоря Сукманова о поисках нового киноязыка находит неожиданный отклик в самых разных материалах рубрики «Опыт», где речь идет о том, как учить людей — юных и взрослых — этот новый язык воспринимать и оценивать. Известный режиссер и сценарист Борис Фрумин, много лет преподававший в США, предлагает свой взгляд на то, как обучать ремеслу кинодраматурга — в рубрике «Публикации» мы печатаем фрагменты его лекций.

В «Чтении» — «Письма к жене» Анны Тугаревой, сценарий из списка победителей нашего конкурса «Личное дело».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» № 6/2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

АЛЕКСЕЙ ЗЛОБИН

Герман – человек божий

Дневник ассистента по площадке

Фрагменты книги

РЕПЕРТУАР

41

НИНА ЦЫРКУН

Ромео, истекающий кровью

«Великий Гэтсби», режиссер Баз Лурман

45

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Кстати о птичках

«Эффект колибри», режиссер Стивен Найт

48

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Shooter, деньги, два ствола

«Отвязные каникулы», режиссер Хармони Корин

ИМЕНА

53

КЕН ЛОУЧ:

«Меня вдохновляют люди, которые сопротивляются»

Мастер-класс режиссера в Берлине-2013

63

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Последний идеалист

Портрет Кена Лоуча

68

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Человек-корпорация

Портрет Джорджа Лукаса

78

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Рай обретенный и потерянный

Портрет Альберта Серра

РАЗБОРЫ

85

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Кино тут рядом

Игровое/неигровое

92

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Азиатское кино?

Душанбе-2012

101

АЛЕКСАНДР КУЛАНОВ

Бэнси – темная лошадка японского Немого

О П Ы Т

107

ЕВГЕНИЙ ЯМБУРГ:

«Дети живут не на Луне»

Кино в российской школе

Беседу ведет Нина Бояршинова

114

ПАВЕЛ ПЕЧЕНКИН

Пермское ноу-хау

Кинообразование в Перми

Интервью ведет Сергей Сычев

122

АННА ПРИЙДАК

Ликбез XXI века

Кинофакультативы в Европе

127

МАНОН БАРБО:

«Это не мейнстрим»

Wapikoni Mobile: кино индейцев Квебека

Беседу ведет и комментирует Дмитрий Опарин

П У Б Л И К А Ц И И

133

БОРИС ФРУМИН

Сценарий: элементы и построение

Лекции по кинодраматургии

Ч Т Е Н И Е

153

АННА ТУГАРЕВА

Письма к жене

Сценарий

S U M M A R Y

174

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Алексей Герман

АЛЕКСЕЙ ЗЛОБИН

Герман — человек божий

ДНЕВНИК АССИСТЕНТА ПО ПЛОЩАДКЕ

ФРАГМЕНТЫ КНИГИ

Это мои сны!
А.Герман

Проба

Пустыня Финского залива. Заснеженный до невидимого в зимних сумерках Кронштадта лед. Стылое Ольгинское побережье. Влажный февральский ветер. Обещали мороз, но, как всегда, ошиблись.

Черное пятнышко на берегу и вдали, в белизне залива, едва различимая темная точка. Черное пятнышко — это я, Лёша Злобин, ассистент по площадке. В руках у меня мегафон, а черная точка вдалеке — ничего не подозревающий рыбак, его почти не видно, но кто ж еще, кроме рыбака?

На берегу костры и большие железные жаровни, странные постройки из бревен, прогуливаются всадники, бродит разряженная «в средневековье» массовка — Герман снимает пробу к фильму «Трудно быть богом». Через две недели должна начаться экспедиция в Чехию, полтора года велась подготовка: бесконечные пробы артистов и типажей, грима, костюмов, кропотливое создание эскизов декораций — мучительное воспитание группы в духе единого замысла, и вот — большие маневры, сводная проба, приближенная к боевым условиям.

Массовка — 140 человек.
Каскадеры-конники — 20 человек.
Пиротехники — 10 человек.
Огромный рельсовый кран из Минска.
Несколько «моржей» — Герман хочет снять голого человека на снегу.

Все в полной боевой готовности, вчера репетировали, сегодня должны снять.

Только наладились, появился этот рыбак на горизонте. Пусть и не виден почти, но Герман его не придумывал, и Герман кричит:

— Уберите из кадра этого человека в современной одежде.

Все тоскливо уставились на едва различимую точку в снежной пустыне.

— Да-да, это рыбак с санками, в ватнике и валенках, уберите его немедленно.

Бегу к нему с мегафоном, ору что есть сил:

Алексей Злобин — режиссер театра и кино, актер, педагог. Родился в 1972 году, преподавал литературу в старших классах и актерское мастерство в СПбГАТИ. Снялся более чем в десятке фильмов. Работал ассистентом в театре у П.Фоменко, в кино у А.Сокурова, А.Германа, режиссером на картинах Э.Рязанова, С.Бодрова-младшего, Н.Лебедева, И.Вырыпаева, Г.Параджанова и других. Автор нескольких короткометражных фильмов, многих документальных и анимационных сценариев, а также поэтических сборников, повестей и рассказов. Основал с Ириной Евдокимовой творческий проект «АРТГНЕЗДО» (www.artgnezdo.com).
С Алексеем Германом работал на картине «Трудно быть богом» в 1999—2003 и 2010 годах.

— Мужик, му-у-жи-ик! Если ты меня слышишь, подними правую руку.

Точка останавливается. Бегу.

— Ты поднял руку, не вижу?!

— Поднял он, поднял, — кричит сзади Герман.

— Молодец, мужик! Теперь покажи рукой вправо!

Рука указывает в сторону Питера.

— Молодец! А теперь быстро-быстро иди туда!

Точка движется влево по кадру и исчезает за рамками германовского мира. Кричу:

— Снимайте!

И падаю в снег.

Шесть дублей скакал вдоль рельсов всадник, шесть дублей, ухватившись за стремя, за ним бежал толстый лысый человек, проректор театрального института Павел Викторович Романов, шесть дублей его догонял по стометровой панораме минский кран, который толкали шесть здоровых мужиков.

Наконец Герман говорит:

— Кажется, всё.

Павел Викторович садится на пенек, всадник спешивается, конь тяжело храпит, мужики медленно оттаскивают кран на исходную.

— Теперь будем снимать! — слышится голос Германа. — Злобин, веди второй план.

Он никогда не скажет «массовка», это неуважительно. Но «второй план», только так. Второй план делится на десяток подпланов, по выразительности лиц и костюмов.

Сто сорок человек выстраивают вдоль рельсов, Герман отбирает:

— Первая группа, вторая, первая, седьмая, третья, шестая, первая, четвертая...

Следом бежит помреж Оксана с блокнотом и переписывает всех. За ней трое стажеров, и тоже переписывают, и тут же разбирают группы.

— Седьмая, третья, первая...

Герман останавливается.

— Господа, вы извините, что я на вас пальцем показываю и не знаю всех по именам, но нам надо распределить вас по кадру. — Потом отходит в сторону. — Злобин! Злобин, твою мать!

— Да здесь, Алексей Юрьевич, здесь, рядом стою.

— Да, Лёшка, теперь бери и разводи: всех первых — в конец, подальше, а седьмых — на первый план.

Еще через час работы с массовкой мы готовы снимать.

— Репетиция с пленкой!

Больше всего он переживает, что все, когда начнется съемка, «нажмут», будут хлопотать, излишне стараться и получится, как в кино. А «как в кино» — нельзя, надо по-настоящему. Вот для чего эта выматывающая муштра, хитрости с нумерацией планов и загадочная фраза «репетиция с пленкой» — чтоб «не нажали», чтоб были живыми. То есть измудоханными вконец и неспособными наигрывать.

Свет почти ушел, успели сделать два дубля. Предстоит еще снять голого «моржа» на снегу. Быстро офактуривают куклы убитых монахов, раскладывают обломки оружия, обрубки человеческих тел, всё обильно заливают кровью, блевотой и экскрементами, кладут на снег голого человека, его тоже всего измазывают для правдоподобия, пять раз репетируют низкий пролет крана над этим побоищем, ставят фонари, потому что стемнело, а человек так и лежит на снегу. И когда оператор Валера Мартынов орет, что необходимо снимать, что через пять минут будет ночь, Герман мягко улыбается:

— Да пожалуйста, Валерочка, я же не задерживаю.

Командую:

— Внимание, приготовились!

— Кран отрубило, монитор погас! — кричат минские крановщики.

Мы стоим под линией высокого напряжения. Облепленные снегом провода трещат от внезапной оттепели, влажность зашкаливает; электромагнитное поле дало помеху, и оператор за пультом не видит картинку, удаленную от него на двадцать метров. Конечно, он уже отрепетировал низкий пролет камеры над «трупами» монахов, «обрубками» тел, раздетым мародерами человеком, но сейчас он не видит ничего — монитор вырубило. Валера Мартынов размышляет вслух:

— Надо снимать. Или не надо. Через две минуты ночь.

— Внимание, съемка! — командует Герман. — Камера!

Через день смотрим отснятый материал. Проезды за скачущим героем и бегущим проректором Романовым Германа вполне устраивают. А вот голый человек на снегу...

— Валера, я вот что хочу тебе сказать...

Валера сам видит, что это фактически брак, что даже отдаленно не напоминает репетицию, но разве мог оператор снять вслепую? Конечно, не мог.

А Герман продолжает:

— Валера — это настоящий кадр! Им бы гордился даже Куросава, какое-то волшебное японское кино. Твой парень за пультом, труханув, что сломает камеру, крутя свои рычаги, только на нее и глядел, он рисковал каждую секунду, и камера получилась нервная, на грани брака, трепетная. А когда он снимал голого, то пересрал совсем: и камеру сберечь, и человека живого не ранить — он его так нежно и чувственно обвел, как Модильяни своих красоток с провалами глаз, понимаешь? Этот нерв, этот страх передался ему. Вот лучший твой кадр из всех наших проб, молодец. И в Чехии мы начнем с этого.

В Чехии этот кадр Валера так и не снял.

На всякий случай — всё!

Ветреный осенний день. У заваленной реквизитом телеги, в пристенке ленфильмовских павильонов, весь в ссадинах, в драной хламиде, дрожа от холода, Будах силится помочиться — нервы шалят, ничего не получается. Присевший на телегу Румата по-мужски поддерживает страдальца, отвлекая его разговором:

— Будах, а если бы ты встретил Бога, что бы ты сказал Ему?

— Господи, — сказал бы я, — сотри нас с лица земли и создай заново более совершенными...

— Но сердце мое полно жалости, — медленно говорит Румата. — Я не могу этого сделать...

Прыгнув с корабля на бал или как кур в ощип, Леонид Исаакович Ярмольник был совершенно растерян. Неожиданный звонок, приглашение, бессонная от волнения ночь, ранний вылет, два часа грима, тяжеленный костюм, наспех вызубренный текст и только чашка кофе с утра.

Под глазами мешки, а в глазах страх и отчаяние. Проба только началась, и надо как-то вытерпеть. Скорее не Будаху, а ему нужна сейчас поддержка. С той стороны за монитором толпится группа, а он здесь один на один... но партнер даже не смотрит на него, отвернулся к телеге — он уже три дня репетирует. Так что один на один с самим собой, без партнера, без подсказки — один. Что-то кричит режиссер, не понятно, была ли команда «стоп».

Из-за монитора выныривает Герман, идет, глядя в землю и задумчиво шевеля ладонями, подходит к Ярмольнику. Группа замешкалась, не было команды «стоп», а Герман в кадре, съемка продолжается? Леонид Исаакович сидит у телеги, поднимает глаза на Германа.

— Лёня, Лёнечка, что ты сейчас сыграл?

— На всякий случай — всё, Алексей Юрьевич.

— Молодец, Лёня, — шепчет Герман и кричит: — Стоп!

Пробу снимали до вечера, без обеда и перерывов, но главное — он уже понял, про что эта сцена. Для Руматы долгожданная встреча с Будахом — не

ответы на животрепещущие вопросы, а разочарование, потеря надежды, отчаяние. Здесь Герман увидел, как и почему через две сцены этот человек возьмет в руки мечи и перекрошит в капусту полгорода: страх и отчаяние, человеческие, с потом и дрожью, без какой-либо надежды. Герман ждал клоуна, глумливца, шута, а увидел человека — больного, одинокого, изнервленного.

После этого Леонид Ярмольник сыграл еще пару проб. Они ссорились, резко и болезненно сказалось все, отчуждавшее этих людей, но была сыграна главная проба главной сцены.

Кто виноват? Что делать?

Чехия. Провинциальный городок Бероун. На площади перед отелем сидит на чемодане оператор Валерий Мартынов. Он так и не снял свой заветный кадр, случайно получившийся на пробах в Ольгине.

Середина марта, Валера ждет такси, которое вежливо вызвала девушка с ресепшн. Вчера еще площадь толпилась отъезжающей на площадку группой, а сегодня пусто — объявлен бессрочный выходной; все спят после недельной попытки снять заколдованный кадр и вчерашнего банкета по случаю дня рождения Светланы Кармалиты. На банкет Валера не пошел. Они с Германом столкнулись внизу у лифта, о чем-то коротко поговорили и расстались навсегда.

Еще в Ольгине Герман вскипел, увидев стометровую дорогу рельсов, шестерых белорусов, толкающих махину крана, незнакомого человека за пультом управления, а Валеру Мартынова у монитора.

— Как можно снять кадр, когда ты от него на расстоянии всей этой халабуды, когда ты глазами своими, а не через телевизор не видишь глаза актера, не слышишь его сбитого дыхания, если его волнение не передается тебе?

Он всей душой желал провала операторской затеи, и когда кран вырубился под зудящей от влаги высоковольтной линией, Алексей Юрьевич остро чувствовал свою правоту. Но кадр, о чудо, удался, он был гениальной ошибкой процесса, подлинным шедевром, снятым на грани брака. И Герман велел Валере повторить это чудо в Чехии.

Валера заказал еще больший кран, будь он неладен.

Венгерский, с огромной телескопической стрелой, оказалось, он не мог работать под двумя десятками поливальных установок, облепивших стены замка, и потому что в начале марта на вершине горы то дождь, то снег и всегда ветер. Видит бог, в этой ерунде Валера виновен не был.

Просто у них с Германом на первой неделе съемок вскрылись давние противоречия, которые до поры до времени замалчивал один и не решался обнаружить другой.

В результате: экспедиция, только начавшись, повисла, потеряла смысл. Это ведь киноэкспедиция, а снять кино без оператора и всей его тщательно отобранной группы (улетевшей тем же рейсом) нельзя.

И кто за это должен ответить? Режиссер, который, переломив себя, «лег бы под оператора»? Оператор, который, проведя полтора года подготовки, снимал бы против своего представления?

Но почему же они не выяснили все на берегу, прежде чем бросить в экспедицию огромную группу? В штабе съемок стояли на еженощной зарядке рации основных сотрудников картины — их было сто двадцать. Это же армия! И вот мы встали, не начав снимать.

Конец ноября. Двор «Ленфильма». Проба казни книгочея. Солдаты, прибалты Альгис Мацейна и Беанас Белинскас, топят в нужнике писателя Михаила Эльзона. Герман придумал, что книгочей вырывается от солдат и бежит, но его все равно топят. Валера ставит камеру так, чтобы на первом плане было отхожее место, позади дверца лачуги, из которой выводят жертву, а потом камера развернется, открыв широкий двор, по нему хромающий старик потрусит от солдат. Герман смотрит репетицию и велит переставить

Первая проба
Леонида
Ярмольника

камеру так, чтобы справа — лачуга книгочея, слева — нужник, а книгочей бежит обратно в свою лачугу. Валера недоумевает:

— Но они его тут же поймают, какой смысл?

— Это его дом, как ты не понимаешь?

Они долго спорят, Валера не соглашается, но снимает, как велит Герман.

А что было бы, вскройся эти противоречия раньше, до отправки группы в экспедицию?

Первая проба Леонида Ярмольника

Из-за задержки полетели бы договоренности с объектами. Но они и так полетели, мы пробыли в Чехии вместо планируемых двух месяцев — четыре.

Так вот, с десятилетней дистанции и моего сегодняшнего понимания профессии, предположу: Герман был готов снимать; он подошел к той точке, когда снимать уже было необходимо, когда проверено и опробовано было все. Но он чувствовал: рывок может обернуться провалом, катастрофой.

Почему? Что-то мешало?

Да.

Мешала готовность.

Общая уверенность, убежденность, что мы что-то знаем, что есть метод, ход, правила.

Эту уверенность нес в себе Валера, и Герман поставил ему нерешаемую задачу — повторить чудо! Он знал: это невозможно. А если бы Валера смог... Если бы смог, другой был бы разговор, Валера переиграл бы Германа, и тот, я уверен, принял бы это, он всегда готов проигрывать, терпеть любое пораже-

ние, лишь бы выиграло дело, лишь бы родился живой кадр, лишь бы слезами над вымыслом облиться.

Но Валера сгорел на этой задаче. Группа дрогнула, продюсеры развели руками и погасли, уже никто ничего не понимал. Банкет Кармалиты походил на пир во время чумы. Единственный спокойный человек в этой ситуации был Герман, удивительно, даже внешне: победивший боевой бегемот перед еще не начатым сражением. Но он решил главную задачу: убрал заградотряды, снял

Проба в Ольгине

прикрытие, отказался от тяжелой техники и вышел из крепости в контратаку. Все обосрались (его словечко) и готовились к гибели, надежды не было.

Это и был его ход, расчет, ставка.

Валера сделал бы ситуацию на картине предсказуемой, угадываемой, надежной. Он сам признался мне спустя пять лет: «Лёша, я хотел помочь ему правильно и методично решить задачу — снять картину за год».

Но ни методичность, ни правильность в планы Германа не входили. Он не хотел картину снимать, он хотел ее выращивать. То есть подчинить всё и вся внутреннему закону самого фильма, который был для него terra incognita, и потому не могло быть никаких правил. И любая, чья бы то ни было, уверенность только портила все дело, разрушала задачу.

Впрочем, тогда внутри ситуации никто ничего не понимал, разве только Кармалита. Она верила в «Лёшечку» и сгрызала все, что ему мешало, — как безумная Кассандра. Она знала: на этой картине один закон — Герман, рискующий перепутанный камикадзе, с детским отчаянием повторяющий: «Не надо делать, как мне лучше, — сделайте, как я прошу!»

Капля керосина для «букета» в коктейле

(Кирилл Черноземов)

Оговорюсь, пока не поздно: вся история — уже рассказанная и предстоящая — вранье, гротеск, анекдот. И не потому, что хочется приукрасить или путаются за давностью лет факты, смешиваясь в обобщениях, — это само собой разумеется. Нет, но иначе не расскажешь — таково свойство главного персонажа. Слушая его байки, лавируя в блистательных и невероятных парадоксах, всякий раз недоумевая — неужели это так, — я просто не вижу другого способа, интонации, ключа. Критики придумали назвать его метод и жанр фильмов: гиперреализм. Но это вялый термин, пугливая тавтология, беспомощная попытка фиксации сумбурной, лишь чувством ухватываемой загадки.

Как-то на третьем году съемок Герман слег в больницу с тяжелым легочным диагнозом. Работа остановилась, боялись — навсегда. Врачи обнаружили в его легких какую-то неведомую бациллу. Еще бы, он снимает кино про инопланетное средневековье — надышался. Он еще на «Лапшине» месяцами ходил по тюрьмам, сидел часами в моргах судмедэкспертиз; вся группа блевала, падала в обморок, убегала, а он смотрел и вживался — погружал своего героя в реальную среду. Поэтому легко допустить, что, сиганув на пять веков назад через полотна Брейгеля и Босха, вдохнув полной грудью той правды, он зацепил тамошнюю бациллу — прививки-то соответствующей не было.

— Вы непредсказуемы, Алексей Юрьевич! — кричал режиссер Богин[1] в последний день их совместной работы.

Присоединяюсь, и более того: для меня он остается непредсказуемым, не ловится ни сачком точных фактов и сказанных слов, ни впоследствии пришедшим пониманием — невозможно дистанцироваться.

Перефразируя Есенина, удивленно замечаю: «Большое близится на расстояньи».

Поэтому — всё вранье.

Только удивление и остается неизменным.

Отступление закончено.

Двор чешского замка Точник по колено залит грязью, ее привезли из... не помню откуда, но почему-то называется она «американская грязь». Может быть, специально для средневековых картин ее месят в Голливуде? По двору выложены дощатые мостки, офактуренные под декорацию. Следуя распоряжениям руководства национального заповедника, группа обязана поверх обуви надевать медицинские бахилы, как в больнице. Так все и ходим по мосткам в синих, залитых грязью мешках.

Стены замка украшены очень натуральными и неаппетитными потеками окаменевших за столетия экскрементов — застывшими говнопадами. На какой-то картине Герман увидел какающего человечка в маленькой будке на крепостной стене. Воображение живо дорисовало, сколько дерьма должно налипнуть за века эксплуатации подобных сортиров, и, конечно, их должно быть много, и вот: стены замка-музея сплошь угвазданы окаменелым дерьмом. То, что в реальности отхожие места были в меньшем количестве, а все падавшее на стены непременно смывалось дождями, мастеру кажется мелочным и тоскливым копанием в деталях или в этом добре, что так щедро облепило древнюю кладку замка. Дождь тоже предполагается — наверху по всему периметру двора торчат поливальные установки.

Герман, с палочкой прошествовав по мосткам в угол двора, косится на белый венгерский кран. Группа идет следом, но мастера не обступить: мостки не позволяют — так и тянется вереница внимающих, начиная от Ва-

[1] Второй режиссер на картине «Хрусталев, машину!».

леры Мартынова, потом нас с Юрой Оленниковым и дальше до ворот, как очередь в мавзолей.

— Ну, тут будут лежать трупы монахов, груды оружия и отрубленных частей тел...

— Оксана, записывай, — командует Кармалита помрежу.

Помреж записывает.

— Вот, — продолжает Герман, — выложить их побольше и подлинней, сколько у нас каскадеров?

— Двадцать, Алексей Юрьевич, — докладывает второй режиссер, переглянувшись с продюсером, который просил не больше пятнадцати.

— Ну двадцать, я думаю, маловато, давайте человек сорок — сорок пять положим.

— Оксана, пиши, Витя — слышал?

Продюсер Виктор Извеков кивает и бурчит что-то невнятное.

— Так, — Герман указывает палкой, — значит, дорога трупов, а в конце голый человек, «моржа» надо позвать, есть в Чехии «моржи»?

— Есть, это тоже будет каскадер.

— Ну хорошо, и парочку на дубль. Вот, он голый здесь будет лежать, голый и обосранный, как младенец, и к нему подбежит мальчик, ковырнет палочкой, мальчик приехал?

— Да, приехал, репетирует!

— Хорошо, ковырнет палочкой, а рядом огромные сапоги по колено в грязи пройдут. Руки поднимут мальчика и перенесут на мостик. Он побежит по мосткам, а там у поленницы, прислонясь, сидит монах, мальчик его тронет за плечо, и у монаха голова упадет в ручей и поплывет, монах есть?

— В смысле?

— Ну чья голова отвалится.

— Как чья? Это же кукла, муляж.

— Я хочу посмотреть, как у него отваливается голова, покажите.

— Нам нужно полчаса, чтобы все подготовить, — докладывают чехи.

— А что там готовить, просто голова должна упасть в ручей, и всё.

— Это не просто, Алексей Юрьевич, это спецэффект.

— Да, ну покажите мне этот спецэффект.

Прибегают реквизиторы, сажают безглавое тело в костюме монаха, гримеры приносят голову, предупреждают: «Только аккуратнее, это очень дорогой муляж».

Пиротехник закладывает в шею манекена заряд, прикрывает сверху куском кровящей свинины и, вставив две шпильки, насаживает голову.

— Мы готовы.

— Показывайте, только приведите мальчика.

Приходит мальчик, трогает монаха за плечо, раздается взрыв и в шлейфе огня и дыма голова улетает за стену замка. У ног Германа шмякается кусок свинины.

— Простите, немного не рассчитали.

— Да, вижу, — вздыхает Герман, — а не лучше ли просто приставить и толкнуть?

Обалдевшие чехи тупо смотрят на режиссера. Этот трюк был заявлен как спецэффект, а спецэффект — это спецэффект, это нельзя просто...

Герман засопел:

— Они что, не поняли меня?

— Поняли, поняли, Алексей Юрьевич.

Бригаду спецэффектов быстро уводят.

— Хорошо, пойдем дальше. А впрочем, это всё. Юрка, готовь кадр. Валера, снимите на видео, я в вагончике подожду.

И Герман уходит. На неделю. Потому что неделю мы не можем снять этот кадр. По четыре раза на дню солнце сменяется снегом, потом заходится дождь, тучи накрывают замок внезапной тьмой, снова пробивает солнце...

Эта неделя кажется бесконечным годом с беспорядочной сменой времен, а Герман все сидит в своем вагончике.

— Что я делаю не так, что? — недоумевает Валера.

Уже неделю сорок каскадеров в монашеских рясах ложатся в грязь, голый человек, облитый гримерным дерьмом, часами дрожит от холода, в сотый раз подбегает мальчик, ступает в огромных сапогах режиссер омского ТЮЗа Володя Рубанов[2], выдергивает мальчика, тот бежит, трогает за плечо убитого монаха, голова падает в ручей. Уже венгерский кран выдрессировался отслеживать всю эту панораму. Но прежней, той случайной выразительности японского кадра никак не добиться, все получается какая-то театральщина, музей мадам Тюссо, а не хроникальный ужас разыгравшейся здесь катастрофы.

— Не понимаю: и трупы настоящие, и грязь, и этот голый — все настоящее, а в кадре лажа.

На пробах в Ольгине

— Может быть, Валера, в этом все и дело?

— В чем, Лёшка, в чем?

— Что все настоящее? Ведь в Ольгине на пробе лежали манекены, так?

— Ну?

— У них не было реальных форм. Они же почти плоские, так?

— Ну?

— И камера скользила по невнятной, несчитываемой фактуре, понимаешь? Не разобрать: что-то черное и страшное, долго-долго, а потом раз — и голый человек, и только тогда мы вникаем, что вся эта дорога, вся панорама — были трупы, понимаешь?

— Да, понимаю.

[2] Режиссер Владимир Рубанов снимался в эпизодической роли. — *Прим. ред.*

Еще один нюанс: они в Ольгине на снегу лежали — черные на белом и припорошенные, а здесь бурая грязь, с которой они сливаются. Если бы их в этой грязи утопить: кочки, кочки, бугорки, обрубки рук, меч в крови, снова кочки, кочки, а потом мы понимаем — трупы. Но на снегу все равно выразительнее. Было видно, что давно лежат, весь день шел мокрый снег, он их офактурил.

— И что ты предлагаешь?

— Класть вместо людей манекены и заказывать снеговые машины — должно быть белое в кадре, снег, уже покрывающий, прячущий весь случившийся кошмар.

Смена заканчивается, на завтра заказываем манекены. Весь день их обряжают в монашеские рясы, фактурят.

Проба разбойника Ваги

Кладем их в кадр.

Попало! Стало похоже, добились этого «не пойми что». Проходим краном, смотрим на мониторе — получается. Снегомашины дают пробу снега — в десятку! Красиво, если так можно сказать про дорогу, усеянную трупами.

Весь следующий день снимаем этот кадр на видео, дубль за дублем, совершенствуя движение крана, ракурс камеры... Получается.

Смена короче по случаю дня рождения Кармалиты. Мы сняли хороший дубль. Я везу в гостиницу кассету, радостные идем на банкет.

Герман не стал смотреть кассету. Группа осталась без оператора.

Снято и не снято

По случаю объявленных выходных мы с Юрой Оленниковым уехали в Прагу к моим друзьям Тане и Вадику. А Герман с Ярмольником затеяли совеща-

ние — кого звать оператором. Питерские, ясное дело, не пойдут из солидарности с Валерой. Ярмольник предложил московского — Юрия Викторовича Клименко, тот когда-то снимал с Параджановым. Через два дня Клименко сидел в гостиничном ресторане. Рядом Ярмольник, напротив Герман. Эта мизансцена еще повторится совсем в другом качестве — в финале экспедиции.

Клименко начал снимать на третий день по приезде, но вовсе не то, что было запланировано. Он почти ничего не видел — острая глазная инфекция. Но Герману это ничуть не мешало. Первое, что сделал Юрий Викторович, — отказался от венгерского крана, повесил камеру на кран-стрелку и своими руками повел ее по извилистой рельсовой дороге. Герман ликовал и уже не вспоминал о «японском кадре», будто его и не было.

Никто не верил, что мы начнем снимать, никто не верил в этого Клименко, и за выходные в мучительном ощущении конца экспедиции группа раскисла.

Клименко репетировал с камерой, но все время «хватал» рельсы, по которым шла тележка, и не мудрено, Валера не зря заказывал кран. Готова была повиснуть тягостная пауза еще на несколько бессмысленных дней — ну не нести же камеру пятьдесят метров на руках!

Пошел снег, крупный, тихий, мягкий снег, и всем захотелось домой. Двор, залитый американской грязью, побелел на глазах.

Прибежала восторженная художница: «Ой, я шла сейчас по мосту — там так красиво! Весь наш Арканар снегом засыпало! Пойдем посмотрим, пока Юрий Викторович рельсы прячет».

И все пошли на мост.

Справа во рву жили два медведя, а слева художники выстроили «Предместье Арканара»: натащили старых лодок, каких-то хибар, нарыли землянок с черными трубами — настоящий бомжатник, приют бедноты. По мосту носится козел Марик, он хочет бодаться, но сейчас всем не до него. Мы стоим и смотрим, как эти унылые лачуги засыпает снегом, медленным крупным снегом — красота!

— Зовите Клименко с камерой! — скомандовал Герман. — Пиротехник, сделайте дымок из нескольких труб. Юра, Лёша, возьмите пару статистов и какого-нибудь мальчика, дайте ему санки, живо, свет уходит.

Приволокли камеру, ставят на штативе, распределяем несколько человек — двое прохожих, баба с ведром, мальчишка вдалеке стоит с санками и ковыряет ногой снег. Тонкими струйками потянулся из труб дымок — такая русская, такая родная картинка. Откуда она в средневековом Арканаре, где всегда дождь и грязь, где не должно быть ни зелени, ни снега! А вот герой закрывает глаза и видит эту картину, ожившую благодаря случайному снегу в трепетное воспоминание о родных местах. Бьем дубль за дублем, пока не уходит свет.

— Снято, — командует Герман, — съемка окончена, всем спасибо.

Мы идем рядом, меня переполняет радость, да и все вокруг улыбаются и поздравляют друг друга с первым кадром.

— Знаешь, Лёшка, в кино бывает только два настроения: снято и не снято. Ради этого «снято» и все муки.

— А нужен нам в картине такой кадр, Алексей Юрьевич?

— Конечно, в нем же есть настроение, посмотри на них на всех, на наших — чуть не плачут от счастья. Случай — бог кинематографа, две недели, да что там — два года ждали, теперь — плывем!

Малый круг

— Все врешь, наигрываешь! Не так, не так!

Герман честит режиссера Рубанова, что тот «корчит рожи», поднимая мальчика, ковыряющего палочкой в заднице убитого монаха. Интересно, кто бы не корчил! Противно же шагать по колено в грязи, смотреть на эти трупы,

да и еще мальчишка с его отвратным любопытством. Володя брезгливо морщится.

Но в этом и выражается германовский гиперреализм — глубокий психологический контрапункт: при самых омерзительных обстоятельствах — обыденное выражение лица, при самых кричащих сценах — тихий, почти неразборчивый ветерок реплики.

— Пусть Колька Астахов удавится, что он не слышит ни слова, это его проблема! Говори тише! — требует Герман.

Звукорежиссер Николай Астахов улыбается, он знает, что все равно на озвучании будут другие задачи и другие слова.

Обыденное выражение лица — почему? Потому что привычка к ужасу страшнее ужаса. Потому что, когда мы слышим надрывную исповедь — скажем, палача, — это опера, ожидаемая реакция, а когда расстрельщик с Лубянки спокойно говорит: «А что такого, это моя работа, до трехсот в день доходило, дуло нагана раскалялось, специально ведра с холодной водой ставили — стволы студить», — тогда правда, тогда страшно. Обыденность выражения — парадоксальная реакция на ужас, а только парадокс может что-то вскрыть, предъявить явление. И еще одна из заповедей в работе с актером: обстоятельства играть нельзя — они сами за себя играют, даже обстоятельства так называемого среднего круга: что ты, например, врач, монах или учительница. Как часто видишь на студии: обрядили массовку в офицерские мундиры и ходят по коридору дутые индюки — это они свои костюмы играют. Актер в представлении Германа может играть только обстоятельства малого круга.

«Тронь его кожу!» — говорит сатана Богу в Книге Иова, у которого отняли дом, жену, детей, — а Иов все твердит: «Бог дал — Бог взял». Тогда кожа Иова покрылась струпьями, язвами и гноем — вот испытания, вот обстоятельства малого круга, которые, по Герману, только и можно играть.

— Почеши нос.

— Сними волосок с губы.

— Покашляй.

— Не трогай рану на лице — она болит.

— Дайте ему тесные ботинки — пусть ноги жмет.

— Оболейте его водой!

И что, спросите вы, из этого и делается кино?

Нет, конечно. Хотя вспоминается Достоевский, взявший человека со всеми его почесываниями.

Кино делается не из этого, а из много чего, но кино без этого не делается, потому что нехитрыми физическими приемами высекается конкретность, достоверность существования. Потому что все чешутся и переносят боль поразному. Боль, укол, икота — сбрасывают с нас шелуху ролей, общих мест, чужих представлений... И это самое ценное.

Когда какой-нибудь режиссер, а имя им легион, требует играть ужас при виде трупа, он, мягко говоря, идиот, потому что ужас играть невозможно: будет общее место, а в реальности — кого-то затошнит, кого-то ошпарит любопытством, а кто-то просто не заметит.

И еще. Когда актер перестает «корчить рожи» и снижает уровень звука, это компенсируется внутренней природой, мгновенно повышается выразительность глаз. Все, что прячут мимика и мышцы, все, что сдерживает воля, работает на полноту, на выразительность, создает впечатление абсолютной включенности в обстоятельства. Это законы физики, их немного, но в приложении к работе с актером они действуют безотказно. Вплоть до абсурдного вранья про нашатырь, который якобы пользуют все звезды мирового кино: «Дайте ему нашатырь, немедленно, снимаем крупный план!» Гример уже бежит с флакончиком, достает ватку: «Вдыхай, это не вредно, даже полезно. Только не плачь, сдерживай слезы, старайся не плакать, не смей плакать, еще вдохни нашатырю... так, внимание, камера!» Какая задача может быть кон-

кретнее, чем сдержать слезы, и сразу возникает выразительность в глазах, а секрет простой — нашатырь.

— Дайте Рубанову нашатыря, он все время наигрывает! Володя, так нельзя, что ты рожи корчишь, а?! Подойди, подними мальчика. Тебе что, поясницу прихватило? Хорошо, только рожи не корчи, давай еще разок! Эй, гримеры! Дайте ему нашатырю — видите, у человека поясница болит.

— Алексей Юрьевич, подойдите к монитору.

— Идите в жопу со своим монитором, я буду глазами смотреть.

— И все-таки подойдите, пожалуйста, к монитору...

— Я щас тебе покомандую здесь, где мне быть.

— Ну все равно надо посмотреть, тут есть вопрос...

— А что такое?

Герман подходит к плейбеку, смотрит в монитор.

— Внимание, съемка! Аппаратная, мотор! Камера, начали.

Володя Рубанов подходит к мальчику, сгибается и, корчась от боли, берет его на руки, стонет.

Герман тупо смотрит в монитор.

— Боже, какой я мудак! Мы снимаем сапоги крупным планом, а я ему: «Рожи корчишь...» Володя, молодец, очень точно сыграл! Пойди передохни.

Герман подзывает художника по костюмам:

— Катя, есть еще такие сапоги?

— Конечно, Алексей Юрьевич.

Актерские пробы

— Обуйте каскадера, снимем еще пару дублей.

В перерыве Володя Рубанов лежит на лавочке в костюмерной, я сижу рядышком, курим.

— Ну что, плохо сыграл? — вздыхает Володя.

— Да нет...

Владимир Рубанов, ученик Музиля, та же школа, что у Германа. Когда меня послали за Урал искать артистов, он руководил омским ТЮЗом. Потом его сняли — началась счастливая пора: театры передали во владение директорам, канула эпоха главрежей, всё стали определять не художественная программа и профессия, а политика и деньги. И в кино — тоже. Так что оказаться на этих съемках стало для Володи большим подспорьем и в материальном плане, и в моральном — Герман держал последний форпост главенства режиссуры в кино.

Я тогда много театров повидал. От Перми до Новосибирска. Видел, как бедствовали режиссеры и как «разбухали» директора. Помню, прилетел в Пермь ближе к ночи, вписался в гостиницу, захожу в номер, открываю тумбочку, а там полный ящик презервативов, и тут же звонок по телефону: «Поразвлечься с девочками не желаете?»

Такими постепенно становились и театры.

А теперь и кино.

Бедные артисты, я их видел сотни. Кто-то срывался в столицы, кто-то уходил из профессии, остальные смирялись под залетными спивающимися режиссерами-очередниками.

С Урала я приехал в Москву, на банкет в Мастерскую Петра Фоменко. Там тоже предстояло снимать актеров для кастинга. Петр Наумович поднял тост:

— Поздравляю всех со Старым Новым годом и днем рождения театра! Три года назад я пришел сюда, в маленький кинотеатр «Киев», шел сеанс, показывали какую-то порнуху. Посидев минут семь, я вскочил и стал мерить шагами пространство зала — будущее зеркало сцены, — не терпелось! А зрители пялились на экран, и кто-то крикнул: «Смотри, как дед перевозбудился!» И зал загоготал. Ребятушки, у нас теперь демократия, все решает большинство. Была партократия — и все тоже решало большинство. Я устал, я знаю, что полон сомнений, что каждое решение дается с трудом. А большинству всегда все понятно. Но я знаю, что большинство ничего не решает, большинство — такое говно! Пью за нас, единственных и разных, за неповторимость интонации и исключительное звучание каждого голоса. Держитесь, дорогие мои!

На том банкете я так укирялся, что меня на руках отнесли в квартиру артиста Юры Степанова на Кутузовский проспект, положили, заперли и ушли. Утром просыпаюсь — чужая, абсолютно пустая квартира. На одной стене висит икона Казанская, а на другой самурайский меч — внятная альтернатива.

Сидим с Рубановым, курим.

— Володя, а куда после съемок, в ТЮЗ-то уже не вернешься?

— Не вернусь... Куда? Скитаться по городам и весям... В конце концов... театр возвращается к своим истокам — кибитки, дороги. «Нас мало избранных, счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой»... Знаешь, Лёша, Герман прав: малый круг все решает. Нас остались единицы, и, кажется, идти уже некуда. Но надо держаться, надо держаться... малым кругом... спасательным малым кругом.

После перерыва сразу обед, а после обеда конец смены — кадр снят. Тот самый — с дорогой трупов, мальчиком и безголовым монахом.

Это вам за Колчака!

— Господа чехи! — бушует Герман и бьет в землю погнувшейся алюминиевой палкой. — Мы вам деньги платим, и немалые, а то, что вы делаете, это не ра-

бота, а цирк инвалидов для пенсионеров на выезде! Я с вас не слезу, имейте в виду, и своего добьюсь, чтобы вы там себе ни думали. Я вам вообще в наказание послан, продали, мерзавцы, нашего Колчака за царское золото и свою Чехию на него построили, живете тут припеваючи! Переводите, переводите им то, что я говорю, что замерли?

— Может, про Колчака не надо, Алексей Юрьевич?

— Надо, надо! А про Колчака особенно.

— Они, боюсь, не знают, кто такой Колчак, — увиливает переводчица.

— Сейчас узнают, мать их ети! Я вам устрою и за голову монаха, выстреливающую ракетой, и за мух этих дохлых английских, и за телеги, у которых колеса отваливаются, как у подбитых танков, — со взрывом и в дыму! Я вам покажу такую войну!

С мухами действительно получилось смешно. Герман придумал, что когда книгочея топят в сортире, из выгребной ямы роем вылетают мухи. Мы нашли замечательного книгочея, Михаила Давидовича Эльзона, почетного члена Союза писателей и завсегдатая Публичной библиотеки, а чешским партнерам дали заявку на спецэффект. Чехи закупили в Англии селекционные яйца элитных мух и принялись разводить их под лампами. Когда на съемках посадили этих мух в сортир (а дело было в середине прохладного марта), то половина утонула в имитирующей дерьмо каше, а другая отказалась вылетать на холод. Еще бы — мухи-то элитные! Сутки их уговаривали, но мухи ни в какую — не летят, и всё тут. Тогда притащили реторту, большой пылесос с широким раструбом, сунули его в сортир и по команде нажали кнопку: пылесос взревел, из раструба шрапнелью вырвало обалдевших мух; потеряв сознание, те попадали в говняную кашу, эффект не совсем удался, получился мушиный взрыв в сортире.

Герман побелел от гнева — смена идет, а с ним шутки шутят!

Мимо звукорежиссера Николая Астахова пролетела муха — местная, чешская, уже проснулась на мартовском солнце. Коля ее поймал и посадил в коробок. Потом ушел на прогулку и вернулся с хитрой улыбкой. Позвал Германа, сунул коробок в яму, открыл — из сортира роем вылетели мухи.

— Вот так, господа чехи! А то навыращивали за наше золото английских фрей, тугодумы!

Чехи очень не любили, когда кто-то обсуждал их умственные способности, и страшно обиделись на Германа. «Злый пан», — сплевывая сквозь зубы, шептали они. Прежде этим прозвищем они называли Сталина, теперь удостоили им Германа, который мстит им за какого-то Колчака.

Мух Герман отменил совсем и придумал птичек. Наловили маленьких птах в лесу и выпускали дубль за дублем.

— А что подумает зритель, Алексей Юрьевич? Почему в сортире птички?

— Ничего удивительного, — парировал Герман, — обычные птички-говноежки.

Наши доверчиво закивали, а чехи были в полной растерянности: чего в этой России только нет — говноежки!

Но Хельфштин с его семью ночными сменами ошеломил не только чехов.

Иржи Куба ездит на машине быстрее всех, и он самый спокойный на площадке. В бардачке его Honda пачка штрафов за превышение скорости, на многих квитках авторучкой приписано: «Привет, Иржи!» — его знает вся полиция. Иржи Куба лучший каскадер Чехии, и у нас он ставит трюки. Это его сорок парней безропотно укладывались в грязь и лежали по два часа под дождем и снегом. Иржи очень переживал за коллег-спецэффектчиков и прежде, чем они, понял, что нужно Герману. Когда в кадре, где Румата швыряет камень в железную вывеску и та должна крутиться, появился человек с небольшой пневматической пушкой, Герман заревел:

— Я сейчас убью его, они что, издеваются?!

— Не волнуйтесь, — спокойно сказал Иржи, — он для страховки, спецэффект выполняю я.

Ярмольник подъехал к вывеске, махнул рукой, в вывеску ударил камень, и та закрутилась как надо. Иржи бросил камень с двенадцати шагов, пневматическая пушка не понадобилась. Алексей Юрьевич был в восторге.

Закончилась смена перед выходными, я спешно переоделся в режиссерском вагончике, сел в машину Иржи, и мы полетели в Прагу по автобану со скоростью 190 километров. Я это не сразу заметил, только когда на спидометр взглянул — охнул. Иржи добродушно улыбался, он отдыхал после работы и мог себе позволить расслабиться и не очень спешить.

А я смотрел в окно на проносящиеся холмы, маленькие городки, на орла, кружащего в чешском небе. И вдруг почувствовал себя счастливым: у меня замечательно интересная работа, большая экспедиция в Европу, прекрасные друзья, к которым спешу сейчас по гладкой дороге на большой скорости, два выходных впереди — красота!

Через два дня Иржи забирает меня, и мы едем на площадку к завтраку. С Иржи всегда хорошо и спокойно — его светло-голубые глаза микшируют любое встречное напряжение. Наша новая база — город Новый Ичин, где в гостинице «Колач» разместилась группа. На первом этаже бар, на последнем — бордель, там белорусские девушки завоевывают Европу на подступах к Северной Моравии.

Отсюда нам предстояло ездить на съемки в два замка — семь ночей в Хельфштин и три недели в Гуквальды, но поскольку не успели доснять замок Точник, то план сорвался. Получилась кривая схема: Точник – Хельфштин – Точник – Гуквальды; в каждом из этих тире 500 километров расстояния, перебронирование отелей, доплата и неустойка объектам за задержку съемок, дополнительные разрешения властей и местных хозяев. Но мы не очень беспокоились, еще бы! По съемочной площадке частенько прогуливались такие гости, что возникало ощущение, будто мы стратегический объект особой государственной важности.

У нас даже выборы были: впервые голосовали за нынешнего трижды президента. Люди в идеально отглаженных синих костюмах при желтых галстуках привезли урну для бюллетеней и встали на мосту рядом с ящиком, на котором написано: «Kasička pro medvědy» (копилка для медведей). И все пошли в средневековых костюмах и угвазданных грязью комбезах опускать квитки в эту урну, а заодно монетки мишкам на прокорм. Тогда еще не было партии «Единая Россия» и медведь не стал эмблемой государства, но, знать, не просто так эти ребята из посольства выбрали место: ревели мишки под мостом, средневековье той планеты голосовало за будущее этой. В конце голосования ударил гром — провиденциальный финал костюмированного шоу.

...Приехали в Хельфштин.

Иржи Куба обнялся с Мартином, главным конюхом, его ребята на заднем дворе разгружают коневозки — выводят под уздцы жеребцов. Реквизитор гонит прутом в загон трех большущих свиней. Ассистенты волокут клетки с курицами и гусями. Все ржет, кудахчет, гогочет, лает: королевский двор, по замыслу Германа, — скотный двор. У ворот замка пощипывает травку огромный белый вол. Группа осваивает площадку: складывают кучи дров рядом с большими железными жаровнями, оснащают реквизиторским барахлом телеги, распределяют массовку — серых солдат и гвардию, — собранную по кабакам и рынкам ближайших предместий. Ждем Германа, прогуливается у жаровни литовец Альгис, которому Румата должен сломать нос. Художники спешно освежают фактуру декорации, дольщики кладут рельсовую дорогу под проезд камеры.

Приходит Герман еще засветло.

— Покажите мне жеребца, которого впрягут в телегу Руматы.

Приводят жеребца.

— Не то. Это высокородный верховой конь, а нужен тяжеловоз, битюг, рябого окраса.

Ассистент по реквизиту уезжает на ближайшую ферму за битюгом, а Герман начинает разводку.

— Вот сюда подъедет телега, Румата спрыгнет, возьмет мечи, к нему подойдет офицер и попросит пропуск, Румата схватит его за нос и сломает, вот так. Лёшка Злобин, подойди сюда!

Я подхожу, Герман хватает меня за нос и крутит, показывая, как Румата ломает нос офицеру.

— Потом он пойдет с мечами на плече через мост в ворота дворца. Вот, собственно, и всё. За три ночи снимем. И еще один маленький кадр: мужик ведет на веревке белого вола, под утро, мимо частокола из бревен вдоль замковой стены. Где этот частокол?

— Вот, Алексей Юрьевич! — говорит художник Сережа Коковкин.

— Это не частокол, это стена.

— Но частокол и есть стена, Алексей Юрьевич.

— Нет, Сережа, бревна должны быть с промежутками, скреплены коваными крюками, сквозь них должен сочиться утренний свет, сам представь, как это будет красиво.

— Но мы по эскизам построили сплошную стену!

— Вот именно, перестраивайте, сколько времени вам нужно?

В замке Хельфштин

— Сутки, не меньше.

— Очень хорошо, а мы пока порепетируем. Юра, Лёша! Вы всё поняли?

— Да, Алексей Юрьевич.

— Снимите на видео и покажите.

Он уходит что-то обдумывать, копить силы к предстоящему кадру. А мы остаемся репетировать.

В кадре должен быть нерв, живая трепетная энергия. Срепетированности для этого недостаточно. Кадр должен быть заряжен взрывом, непредсказуемостью, снят как единственный раз случившийся, невозможный в повторении, тогда на нем будет отпечаток действительно бывшего, подсмотренного, ухваченного у жизни. Для этого и нужна безусловность всей декорации, избыточная, на 360 градусов обзора, даже если снимать предстоит только сектор. Поэтому из смены в смену бродят артисты и массовка в костюмах и гримах. Свиньи и гуси сутками сидят в загоне — чтоб прижились. И понукания Германа: «Лёшка, иди моторь площадку!» — для того же, для нерва — все должно без устали действовать, вариться, кипеть, накапливая и вырабатывая энергию кадра. Подготовка к нему — как напор воды через турбины в плотине, где мерно гудят, потрескивая, генераторы, вырабатывают ток для единственной вспышки-молнии — настоящего кадра.

Стучат топоры и жужжат пилы, прореживая, а фактически перестраивая частокол из огромных бревен, их скрепляют страшными коваными

В замке Хельфштин

колючками. Десятки раз спрыгивает с телеги, ломает нос офицеру и идет, забросив за спину мечи, Леонид Ярмольник. Каждому из сидящих у костров поставлена точная задача: «Ты жуешь хлеб», «Ты перематываешь портянки», «Ты выжигаешь вшей из своей поддевки, машешь ею над огнем», «Ты плюешь в костер, не переставая, так... от тоски и скуки», «Ты несешь дрова через двор и бросаешь их у костра, случайно задевая товарища», «Ты спишь, почесываешься и стонешь во сне», «Ты перемешиваешь в горшке сушеный горох, вытаскивая оттуда и бросая в огонь личинки червей», «Ты...», «Ты...», «Ты...», «Ты...»

Их человек шестьдесят, все чехи, и с каждым через переводчика мы добиваемся естественности и правдоподобия. Нам не привыкать — полтора года тренировались. Что из этого увидит зритель? Ничего конкретно — все в темноте, у костров на общем плане; но зритель будет ощущать неслучайное осмысленное движение в кадре, его неповторимую и подлинную атмосферу. А на первом плане герой в телеге, подбежавший офицер, мечи. И даже без крупного плана — какая-то детально пойманная правда в тревожных сполохах ночных костров с сидящими вокруг людьми.

Когда все отрепетировано, снято на видео, десять раз показано и переуточнено, когда готовы оператор, и актеры, и массовка, а свиньи хрюкают как надо, приходит Герман и начинает возгонку этой браги в спирт.

А ночные смены тяжелы, и нелегко дается освоение нового объекта, тем более в темноте. Уже скопилась усталость первого месяца экспедиции и бродит по группе энергия раздражения, да и чехи в обиде на Германа — на них никто никогда так не кричал и никто им так не выматывал душу. У ночей в горах есть еще один донимающий фактор — холод ранней весны. Днем в долине цветение и рай, но днем мы спим, а к вечеру встаем и поднимаемся в эту тьму и холод. Точник доснять не успели, а значит, экспедиция затянется, и администрация объявила, что будут сокращены суточные — а это основной заработок, гонорары не велики, уж во всяком случае на порядок меньше, чем у помогающих нам и недовольных нами чехов.

Герман прекрасно знал и чувствовал это настроение: конец первого месяца — всегда упадок, инерция, и это надо пересилить.

Пошла четвертая смена Хельфштина. Кто-то наивно поверил, понадеялся, что снимем за три.

В углу игрового двора открывается маленькая кованая дверь, Герман выходит на площадку. Его первый вопрос:

— Где свиньи?

— Они пока не снимаются, их увели.

— Я вам дам «увели», немедленно приведите и пусть живут в загоне до конца съемок, и гусей с курами — тоже. Битюга нашли?

Его вопрос заглушает гулкий тяжелый стук: по булыгам в ворота замка идет, подергивая крупом и тряся рыжей гривой, в громадных белых пятнах жеребец.

Его подводят под уздцы, и он ржет, диким глазом косясь на Германа.

— Отлично, запрягайте.

Конюх Мартин что-то говорит по-чешски и не торопится запрягать.

— Что он говорит?

— Говорит, что во дворе не должно быть женщин, у которых... — переводчица замялась, — ну, дни критические, потому что это жеребец, не мерин.

— Ну а я-то при чем? У меня, правда, все дни критические. Что еще?

— Его запрягут только перед кадром, а репетировать будет другой тяжеловоз, и то через каждые пятнадцать минут его нужно выпрягать и выхаживать.

— Я ему сейчас дам «выхаживать»! Это еще что такое?

— Боюсь, что жеребцу вы вряд ли сможете доходчиво донести свои требования.

— Вы тут не шутите!

— А я и не шучу.

— Значит, этот жеребец не будет репетировать?

— Не будет. Это в целях безопасности, но он все сделает в кадре, как надо.

— Тогда уведите его к чертовой матери и приведите мне такого же, но чтоб репетировал!

— Невозможно, другого такого нет.

Это была лишняя фраза, Герману категорически нельзя говорить сло-

С режиссером Ильей Макаровым

во «невозможно», потому что иначе он бросится всех топтать, не разбирая, у кого дни критические, а у кого нет. И переводчица это знала, но она только переводила, и Мартин это знал, но он тоже только переводил — с конского на людской. А конь этого не знал и знать не хотел.

Герман взревел:

— Витя! Извеков, иди сюда.

Это означает, что сейчас всех казнят и в очередной раз закончится экспедиция.

— Это что еще такое за издевательство, я тебя спрашиваю?! Почему мне приводят коня, который отказывается репетировать?

— Не кричите, пожалуйста, Алексей Юрьевич, — просит переводчица, — животное беспокоится.

— Слушайте, Гринпис в юбке, вы мне еще замечания делать будете! Витя, или ты заставишь его репетировать, или я тебя буду снимать вместо него.

— Не кричите, пожалуйста.

— Я сейчас ее убью! Уведите, наконец, этого жеребца, он вам что — любовник, что вы так за него дрожите?

— Я не за него.

Мартин уже уводит своего красавца, экспедиция в Хельфштине зависает под молотом Германа и серпом обстоятельств.

— Я тебе говорю, Витя, заставь его сниматься.

— Он может сниматься, он репетировать долго не может.

— Если он согласен сниматься, он должен репетировать сколько надо.

— Ну давайте отрепетируем с другим.

— Витька, я сейчас, следуя инстинкту самосохранения, тебя убью, учти, еще слово, и...

Эта фраза тонет в грохоте — по булыгам подворотни ведут на репетицию мерина, такого же огромного, но гнедого и поспокойнее.

— Что будем делать, Алексей Юрьевич? — уныло спрашивает Виктор Михалыч.

— Что? Тебя я убью, как обещал, а этого гнедого — покрасьте, как того.

— Я молчу, — говорит переводчица, — но это невозможно.

Герман на нее даже не взглянул.

— Позовите гримеров, пусть что-нибудь придумают.

Подходит, покуривая тонкую сигарету, мягкая и вальяжная Оля Извекова.

— Оля, — рычит Герман, — его надо загримировать.

— Нет проблем, — и глазом не моргнув нежно грассирует Оля, — пусть идет в гримерку.

Мартин, держа мерина под уздцы, на всякий случай широко и белозубо улыбается.

— Оля, ты рехнулась! Как он, — Герман тычет в мерина, — пойдет в гримерку?

— Ах он? — без смущения уточняет Ольга. — Он, насколько я понимаю, реквизит, я дам реквизиторам краски — пусть красят.

— А сама?

— А если он, — Оля нежно смотрит на мерина, — если он меня укусит, кто будет гримировать Ярмольника?

Реквизиторы тут же вспоминают, что красить вообще-то должны декораторы, а сами они могут предложить попону.

— Ну, попону так попону, — нехотя ворчит Герман, — только пусть стоит и репетирует, и не смейте мне говорить, что ему надо гулять или звонить жене по телефону.

Мерина впрягают в телегу и приставляют мальчишку-каскадера в костюме солдата — для страховки.

Стемнело, начали снимать, сняли два дубля, уселись смотреть запись по монитору.

Оператору Клименко закапывают альбуцидом глаза — конъюнктивит, он почти ничего не видит.

— Всем хорош, только слепой, — острит Герман. — Юра, посмотри, пожалуйста, тебе не кажется, что в кадре рельсы и вся декорация стоят набок?

— Действительно — рельсы и декорация косые, — соглашается Юрий Викторович, оглядывая двор. — Да, здесь склон и камера в завале, надо строить дорогу.

— Сколько времени нужно?

— Час, большой градус, длинная панорама, понадобятся доски, чурбаки, строители.

— Делайте.

Лезу с вопросом:

— Алексей Юрьевич, можно пока перерыв объявить?

— Нет, нельзя, всем оставаться и ждать.

— А можно пока выпрячь мерина?

И тут Герман заорал:

— Я тебе дам «выпрячь»! Сперва мне верховую лошадь в телегу запрягают, потом приводят бешеного жеребца, которого снимать нельзя, теперь с этим вошкаются, гуманисты, бл*дь! Все стоят, и он пусть стоит. И я вот здесь сидеть буду и ждать, пока наш оператор... он, видите ли, не увидел, что декорация завалена, бред! Пока он дорогу построит.

— Ну хоть костры погасить можно?

— Нет, пусть горят! Злобин, еще слово — и ты больше не работаешь на картине, понял?

Я понял. И мне тоскливо. Можно бы обед объявить, давно пора. И дорогу как раз построят. Но пойди сунься к нему сейчас с этим предложением. Иду через двор замка, за ворота: белый вол спит, привязанный к колышку, — зачем он здесь уже трое суток? У кейтеринга, нашей полевой кухни, прогуливаются водители — им до утра куковать, пока смена окончится. Зачем-то вызванные каскадеры разлеглись на траве — спят. И мерин там, наверное,

На съемках

скучает. Он тяжеловоз, ему ходить надо, чтобы не скапливалось мышечное напряжение, а еще лучше — потаскать чего-нибудь, а он стоит там, бедолага. И я здесь стою и ничего сделать не могу — копится напряжение. Внизу под горой через голые ветки деревьев мерцают огни городка: прищуришься, и кажется, что ветки украшены гирляндами. Пора возвращаться, а то еще начнут сто двадцать раций шипеть: «Злобин, Злобин!» Рация по-чешски — веселачка.

Уже прошло обеденное время. А они все строят дорогу. Сидят солдаты у костров, стоит в шорах мерин, дремлет в телеге возница Вася Домрачев, и сидит рядом вскипающий на медленном огне глухой досады Леонид Исаакович Ярмольник. Ко мне трижды подходил Мартин, хотел увести коня. Я только молчал в ответ и сатанел от бессилия.

Через полтора часа камера едет проверять дорогу — замок стоит ровно, но теперь косо торчит телега, она-то — на покатом склоне.

Что теперь делать, настил строить — еще двое суток. О, бесконечная ночь оплошностей и накладок, какой-то ступор, и ни радости, ни улыбки, скорее бы уже утро, а там хоть трава не расти. Как мы будем снимать подъезд телеги, если дорога камеры стоит по горизонту, а двор на 30 градусов к нему? А? Как?

Герман сопит и тихо выдавливает:

— Будем снимать без подъезда. Можно выровнять телегу?

— Можно.

Под заднее колесо телеги суют два бревна. Конь даже ухом не ведет, он спит в своих кожаных шорах, мальчик-каскадер держит повод, а в трех шагах перед ними сонные греются у высокой жаровни солдатики.

— Принесите еще доску, — просит Клименко.

Сонный рабочий принес две доски.

Одну бросил на землю, а другую стал крепить к панораме. И он не видел, что конь, вздрогнув от шлепка доски возле самого его уха, дернулся и переступил шаг вперед.

Этот конь не пугался взрывов, свиста пуль, криков: он не раз снимался в военных картинах, терпел удары бича, его не раз хлестали, не боялся огня, дыма, резких движений — это был мирный конь. Но сейчас он спал, глаза закрыты шорами, и какой-то легкий хлопок, неожиданный рядом с его ухом, заставил его вздрогнуть и переступить. Телега, до того стоявшая на земле, теперь была поднята задними колесами на бревна, и она не покатилась за конем, а резко соскочила с бревен.

Рывок дышла и обода острым шенкелем ударили коня в бока. И огромный мерин-битюг встал в свечу, подняв на поводе мальчишку-каскадера.

Леню Ярмольника выбросило из телеги, а Вася Домрачев удержался за борта — его, ходившего с ножом на медведя мордвина, так легко не испугаешь, но что мог сделать Вася Домрачев, когда поводья были не в его руках, да и что бы он сделал, держи в руках он эти поводья? Потеряв равновесие, конь рухнул в пылающую жаровню, сидевшие рядом солдатики дали стрекача. Группа за рельсами замерла, Вася выпрыгнул из телеги, а я, как идиот, бросился, растопырив руки к массовке, бешено крича, чтобы все прижались

Проба с Анваром Либабовым и Антоном Адасинским

к стенам — выход из двора был далеко, нас замкнули глухие стены Хельфштина. Когда я оглянулся, услышав над собой страшное ржание, в небе висели два огромных копыта и где-то совсем в звездах громадная конская голова, я юркнул в сторону, рядом, казалось, грохнулся танк. От ворот к месту бедствия бежали каскадеры и конники, пиротехник выплеснул в жаровню ведро воды, но было поздно — всполошенное спросонья животное, не очнувшись, металось вслепую, страшно ударяя копытами и тряся мордой, стараясь стряхнуть с узды мальчишку-каскадера, единственную помеху его страху и бешенству.

И вот мальчишка упал и покатился, а конь, казалось, хотел его растоптать, вслепую бил копытом, парень едва успевал уворачиваться, выкручиваясь к стене. Прижавшись в угол, он замер и, закрыв голову руками, ткнулся ничком.

Огромное копыто ударило ему в спину, за воплями не слышалось хруста.

Подоспели конники, обрезали упряжь, отцепили телегу, стали гладить коня — никто не кричал, повели под уздцы вон со двора, а каскадеры полукругом обступили мальчишку, тот не шевелился. На спине под задранной рубашкой зиял красный след копыта. Уже въезжала в ворота, мигая огнями, но без сирены «скорая». Мальчика аккуратно, как лежал вниз лицом, переложили на носилки и понесли к машине, с носилок безвольно свисала рука, он не стонал.

Я подошел к Иржи Кубе.

— Он жив, Иржи?

— Все в порядке. Это уже не ваше дело.

Я объявил обед — лучшее, что можно было сделать в этой ситуации.

Удалялись вниз по горе мелькающие огни «скорой», у кейтеринга толпилась за едой группа, белый вол у ворот жевал сено.

Ели молча, каждый прячась в свою тарелку. Вдруг раздался по рациям голос Германа:

— Прошу прощения, должен вам сообщить, что с каскадером все в порядке, мне позвонили из больницы, так что после обеда мы продолжим съемку.

Все разом отключили рации — никто больше не хотел его слышать и не верил ему.

А я не отключил, мне стало все равно. Я никогда не боялся ни взрывов, ни криков, ни его гнева, но этот тихий шлепок доски по камню — он все оборвал во мне. Вот так.

Еще через две смены под утро мы снимаем очень красивый кадр: посреди двора чадит костерок, а вдоль частокола в рассветном молоке мужик ведет белого вола. Белое на белом.

— Есть настроение в этом кадре, правда? — вздыхает Алексей Юрьевич.

— Да, наверное, — безразлично отвечаю я.

Через два часа мы с Иржи едем в Прагу.

— Лёша, а где был Герман, когда все это случилось?

— Не помню, может быть, хотел включить камеру и снять этот кошмар — с него станется. Но знаешь, болит не это, а как будто я во всем виноват, я — командир площадки.

Мы плавно обгоняем по встречке вереницу машин. Снова пустое до горизонта шоссе.

— А что с мальчиком, Иржи?

— Ты не поверишь: врачи сказали, что его надо просто помыть — ни переломов, ни даже ушиба, завтра его выписывают к любимой девушке под крыло.

— Значит, Герман не обманул?

— Наверное, только тогда еще никто ничего не знал. Он, видимо, очень хотел, чтобы все обошлось.

На спидометре — 210.

Я стал спокойным, как Иржи.

Аутодафе

Утро на съемочной площадке начинается с чашки кофе. Это психологически сближает группу и вносит элемент уюта, что немаловажно в большой сложной работе, особенно на четвертом месяце экспедиции. И так приятно, что тебе несет кофе бодро улыбающаяся белокурая девушка с изящной татуировкой на загорелом плече. Как она успевает освежить этим утренним приветом и радушием всю съемочную группу: режиссеров, администрацию, глав цехов, чьи номера раций начинаются на единицу или помечены кусочком красного тейпа — работа этих людей особенно нервная и напряженная, от их настроя зависит общая атмосфера процесса.

Кейтеринг стоит на поле за стенами замка. Там дети каскадеров выгуливают незанятых в съемках коз и собак, блеют овцы, квохчут слепицы, так почешски зовутся куры, — все напоминает деревню, куда хочется, а мы прикованы к площадке, к неаппетитной средневековой кинореальности.

Но как только перерыв, приходит эта красивая бодрая девушка с подносом сэндвичей и терпкого кофе. За обедом всем сразу без долгих очередей достается еда, успеваем не только поесть, но и отдохнуть, кто прогуливаясь, кто улегшись на траве под приветливым чешским небом. С возрастающей жарой появляются мороженое и холодный лимонад. Она приходит уже не одна: красавцы каскадеры тащат следом подносы и ящики питья. Все влюблены в девушку-кейтеринку, заражены ее здоровьем, белозубой улыбкой и радостью осчастливливать нас.

Эта бытовая ерунда, воодушевляя многих, совершенно не касалась Германа. Он мучительно и трудно шел от кадра к кадру, от сцены к сцене, и Леонид Ярмольник, понятное дело, — за ним. Порой казалось, они уже извели друг друга и вот-вот грохнет скандал. Мы с Юрой Оленниковым принюхивались к неотвратимо скапливающимся грозовым тучкам и ощущали нешуточную турбулентность — лайнер трясло, экипаж ждал катастрофы, над Чехией нарастал зной.

Накануне Герман снял центральный кадр картины: перелом в душе героя. Румата видит горящие костры — монахи жгут еретиков, его друзей. На площади перед дворцом огромная толпа, а вокруг орудия пыток, казни, все залито кровью. Герман долго искал, как этот момент выразить визуально, пластически, что должно произойти.

Румата должен закричать? Броситься душить хохочущего рядом человека? Плюнуть в лицо проходящему мимо генералу Черного Ордена или кинуться с мечами в толпу?

Нет, все мелко, все не то, все выражает скорее истерику, срыв, позу, а не решительную перемену персонажа. Герман перечитывал и перечитывал сценарий. Бесполезно, он знает сценарий наизусть — в сценарии ответа нет.

Каждой клеточкой он чувствовал, что невозможно, немыслимо это место пропустить, потому что оно пиковое, решающее в картине. Румата проходит главное испытание, он знает, что способен повлиять на ситуацию, вмешаться в нее, победить — и не делает этого. Прежде он вмешивался по мелочам: кому-то помогал, кого-то запугивал, офицеру у ворот замка даже нос сломал, но прежде было не то. Теперь влияние на ситуацию непременно вступит в противоречие со свободной волей этих инопланетных недолюдков. Расклад очевиден, и надо решиться на страшный выбор — либо проиграть с утаенным главным козырем на руках, либо обречь всех на гибель — стать в их глазах богом.

Можно вмешаться, но вмешаться нельзя. В Румате что-то надорвалось. Звук лопнувшей струны Чехова, крик Алеши Карамазова: «Расстрелить», когда Иван рассказывает о помещике, затравившем ребенка сворой борзых. Как, в каком жесте или поступке это выражается?

Герман уже дважды всех увольнял и возвращал, трижды во всеуслышание костерил чехов за то, что они чехи, четырежды болел, по три раза на дню собирался улетать в Ленинград, забыв, что такого города больше нет на карте; и все это за одну неделю, которую он пролежал на правом боку не смыкая глаз, и еще за два дня, которые он пролежал на левом. Рядом стояла рация: площадка вовсю работала, он это слышал. Оленников репетировал с Леони-

дом Исааковичем. Репетировал неизвестно что — то, чего еще не придумал Герман. А я командовал разного рода передвижениями, связанными с синхронизацией: «Так, внимание! Условно внимание! Как бы камера! Как бы начали!», «Как бы костры!», «Проститутки пошли!», «Монах, повернулся!», «Как будто запускайте собачку, пусть как бы ест мертвечину», «Телега пошла, так, теперь как бы сломалась, осела, хорошо!»

Герман все это слышал. Десяток его учеников-стажеров сновали по толпе в триста человек, добиваясь безусловной правды поведения каждого, кого из тысяч лиц выискивали среди чехов, а многих привезли из России — «золотая» массовка, типаж к типажу; и снуют стажеры, и добиваются правды: «Так, жуй по-настоящему, Ваня, зря мы тебя сюда тащили, что ли?», «Переводчица Лена! Скажите Вацеку, что сморкаться надо только тогда, когда Марек плюнет на спину Зденеку...»

Герман все это слышал по рации.

И время от времени он «являлся» нам.

Уже пятый день все готово к репетиции, Юрий Владимирович Оленников зовет Леонида Исааковича по рации. Леонид Исаакович приходит в игровых штанах и белой майке — без мечей, нагрудника, наплечника, перчатки, арбалета, трубки, фляги, кинжала — одним словом, репетиционный костюм Ярмольника на двадцать килограммов легче съемочного.

Юрий Владимирович и Леонид Исаакович пожимают друг другу руки и начинают репетировать, то есть, повторив текст, обсуждают что-то несущественное, чтобы не повредить уже давно заученному и вбитому в кожу куску

роли. Тут по рации вопрос реквизитора Олега Юдина: «Юра, мечи и сбрую Ярмольнику нести?»

Юрий Владимирович и Леонид Исаакович дружелюбно глядят друг на друга.

— Дай-ка мне рацию, — говорит, улыбаясь, Леонид Исаакович.

Юрий Владимирович охотно отдает свою рацию.

— Алё, Олежка, ты меня слышишь, это Ярмольник говорит.

— Да, слышу, Леонид Исаакович, доброе утро!

— Доброе утро, Олежка, пошел ты на х*й со своими мечами, понял?!

— Понял, Леонид Исаакович, но я не вас, я Юрия Владимировича спрашивал, вдруг ему надо для репетиции.

Леонид Исаакович вопросительно взглядывает на Юрия Владимировича.

— Юр, тебе надо, чтоб я с мечами?

— Ну что ты, Лёнечка.

Оба неожиданно переходят на еще более дружелюбное «ты», Ярмольник говорит в рацию:

— Олежка, слышишь, это Ярмольник!

— Да, слышу, Леонид Исаакович!

— Знаешь, что Юрий Владимирович сказал?

— Догадываюсь, Леонид Исаакович.

— Ну вот и молодец.

И в этот момент являлся Герман. Начинала неуверенно хрюкать рация, он всегда путал, какие кнопки жать.

— Алё, Лёнечка, доброе утро, дорогой.

— Доброе утро, Алексей Юрьевич!

— Будь добр, Лёнечка, дорогой, передай, пожалуйста, если тебе не сложно, рацию Юрию Владимировичу Оленникову, алё, Юра?

— Да, Алексей Юрьевич, доброе утро!

— Юра, пожалуйста, попроси Леонида Исааковича репетировать в полном костюме и с оружием, иначе тело, понимаешь, привыкает к неправде, ладно, дорогой?

— Хорошо, Алексей Юрьевич.

— Спасибо. Доброе утро, Олежка Юдин, ты меня слышишь?

— Да, Алексей Юрьевич, конечно, слышу, доброе утро.

— Доброе утро, Олег, неси мечи.

Потом я видел, как Ярмольник прижал Юдина к вагончику и, мне показалось, бил, но сам Олежка утверждал, что мне так только показалось, что просто они уточняли крепления и пряжки, коих множество на костюме, и Лёня с Олегом их все обсудили.

— Выключите рации, все! Все к чертовой матери выключите эти поганые рации, иначе я буду драться лично с каждым, и чехам это тоже переведите! Если он хочет что-то сказать артисту, пусть идет на площадку, а не лежит там в номере, мне надоела эта радиорежиссура, поняли?!

Ну и что нам было делать? Я объявлял перерыв, Герману отвечал, что Лёня все услышал, а Юра понял, и командовал:

— На время перерыва всем переключиться на другую волну!

— На какую?

— На любую.

И группа уходила куда-нибудь на волну пиротехников, а те врубали музыку, и приходила чудесная девушка-кейтеринка с бутербродами и кофе. А потом все включали рации, Леонид Исаакович слушал, что нового придумал Алексей Юрьевич, а Олег Юдин стоял позади со всей сбруей и мечами наготове — мало ли что, вдруг захотят всерьез репетировать.

Мы с Леонидом Исааковичем дружили, говорили друг другу «ты» не панибратски, а уважительно, с достоинством.

Во-первых, во-вторых и в-третьих, Леонид Исаакович Ярмольник — профессионал. И меня покоряло, с каким простым мужеством и человеческим терпением он тянул свою актерскую лямку на этой труднейшей картине. Кто-то скажет: «А капризы?» Отвечаю раз и навсегда: капризов не было. Срывы, усталость, непонимание, досада — все было, капризов не было.

Оба, и Герман, и Ярмольник, понимали, что взялись за непосильную, чудовищно сложную задачу, и оба, терпя друг друга, старались ее решать. Они были в связке, все радости и крушения объяснялись этим. Остальное — не наше дело, не нам судить. Картина покажет.

После недели общей муки и еще двух дней сверхмуки Герман вышел из комнаты. Сидел себе в ресторане отеля как ни в чем не бывало, обедал — с аппетитом, спокойно, будто не голодал все эти дни.

Я подошел поздороваться.

— Лёшка, присядь. А что думаешь, если Лёня, когда он видит костры с еретиками, от растерянности не заметит, что опирается руками о кровавый кол, измазанный слизью десятков казней, а потом сделает вот так, а?

Герман провел рукой по лицу, показал, как сделает Лёня.

И в который раз я подумал: «Гений, ну что ты будешь делать!»

Горели костры, вели проституток на казнь, толпа взирала, ломалась телега, а Румата стоял, опершись на громадный, в железных шипах кол, на котором были казнены уже десятки жертв. И когда Румата увидел, что обе руки его в крови и вязкой слизи, он, с выражением абсолютного безразличия к происходящему, провел ладонью по лицу так, что глаза залило липкой кровью и лицо превратилось в кровавую маску. Маска эта какое-то время была неподвижна, а потом ожила: сперва, разлепившись от крови, открылся один глаз, потом второй, и это был уже другой Румата — Румата, надевший кровавую маску убийцы.

Оставалось доснять к этой сцене реакцию толпы. Каждый типаж был выдрессирован, все шевелилось, но Герману это казалось недостаточным — в толпе не было захваченности зрелищем, они не пялились на казнь, а нужно было, чтобы пялились, чтобы каждый был конкретен в своем внимании, чтобы он действительно смотрел на казнь, как в финальной пушкинской ремарке к «Борису Годунову».

— Я знаю, что нужно сделать! — сказал Герман. — Я пойду туда, на помост, а ты, Лёшка, скажи пиротехникам, чтобы не зажигали костры. Массовка подумает, случилась какая-то накладка, все растеряются, и тут выйду я и...

— Что, Алексей Юрьевич?

— Что-что — жопу им покажу! Они обалдеют, и будет как раз то, что надо. По готовности командуй, хорошо?

— Хорошо, Алексей Юрьевич.

Две камеры направили на толпу, а третью на костры.

Но близился конец смены, уходил свет, и все как-то разом не поняли друг друга.

По команде «начали!» толпа привычно уставилась на костры, которых не должно было быть, но пиротехники автоматически дали огонь.

— Пиротехники, стоп! — зашипел я в рацию.

Костры тут же погасли, Герман вышел на помост, повернулся спиной к толпе и снял штаны. Толпа обомлела и напряженно ждала, что будет дальше. Алексей Юрьевич стал махать руками, крутиться и приседать.

В толпе раздались смешки, Герман тут же повернулся и свирепо посмотрел на смеющихся. Те стушевались, замолкли. Всех обдала растерянность, было непонятно, идет съемка или нет и что вообще происходит. А Герман принялся подпрыгивать, что-то выкрикивать, рычать. Потом еще поприседал, надел штаны, повернулся к толпе, крикнул: «Спасибо большое — стоп!» и поклонился. Толпа на всякий случай зааплодировала. Алексей Юрьевич был счастлив — провокация удалась.

Я смотрел в монитор. С двух верхних камер транслировался гениальный этюд на тему «народ безмолвствует», а в третьей — отчаянно плясал режиссер без штанов. Но стробирующее мелькание обтюратора было только у третьей камеры, за которой стоял Клименко. Увидев костры, он автоматически включился, хотя в кадре был Герман и делал не пойми что. А камеры, снимавшие толпу, не работали, они встали, услышав мое «стоп», адресованное пиротехникам.

— Лёшка, как это могло произойти? — спросил Герман.

— Не знаю, Алексей Юрьевич, — соврал я.

— Жаль, что не знаешь, — он угрюмо пошел с площадки, пройдя шагов семь, оглянулся и тихо прибавил: — Очень жаль.

Жара

Румата бежал за Пампой и кричал. Но Пампа не слышал. Споткнувшись, Румата с размаху полетел в лужу, а когда встал, весь мокрый и в грязи, ворота за Пампой уже закрылись. Румата знал: за воротами рота лучников и они превратят Пампу в ежа.

— Плохо прыгаешь, Лёня, потренируйся!

— Послушайте, в этой амуниции особо не прыгнешь. Давайте наденем пластиковые дубли, план-то общий.

— Никаких дублей не будет, тренируйся.

— Но это невозможно, этого ни один каскадер не сделает.

— А я говорю: Румата прыгнул и ты прыгай.

Спорить бесполезно.

На огромной лестнице, ведущей к кострам, изнывает от жары массовка в черных суконных рясах. Они должны подниматься с вязанками дров и класть их в костер, но совсем в другом кадре, зачем их вызвали вообще не понятно.

— Массовке перерыв до вечера, репетирует Леонид Исаакович, все незанятые в репетиции свободны.

Как ломать нос

Клименко висел на кране, поначалу держа Лёню на крупном плане, Лёня разбегался, кран уходил в сторону и снимал сбоку, как Лёня валится в лужу, потом приближался, Лёня вставал и утирал грязь с лица, глядя на ворота.

Юра Оленников вел репетицию, я писал на видео, после каждого прыжка подбегали с полотенцами костюмеры.

Когда же он сорвется?

Но Леонид Исаакович разбегался и снова прыгал.

Объявили обед, потом еще час Лёня отдыхал. Потом записали еще три дубля — три хороших дубля, между которыми шло полное переодевание, так что три смены костюма были изгвазданы.

На площадку пришел Герман.

— А почему массовку отпустили?

— Массовка все отрепетировала, готова к съемкам, но через четверть часа уже конец смены.

Таким спокойным я его, кажется, прежде не видел.

— Лёня, получилось?

— По-моему, да, — скромно и уверенно сказал Ярмольник.

— Давайте посмотрим.

Герман сел к монитору.

— Лёшка, какой дубль лучший?

— Наверное, третий.

— Давай показывай сначала. Лёнечка, присядь, пожалуйста, вместе посмотрим.

Оленников куда-то ушел, и чехи разбрелись, и Клименко нет. Я разве перерыв объявил? Что-то не пойму.

— Лёша, не спи, включай.

Пошел дубль, Герман смотрит. Ярмольник курит.

— Так Лёня, здесь хорошо взглянул, вот и сейчас — хороший кусочек, так побежал, молодец, точно, прыгнул... прыгнул херово, но это не страшно, потому что...

Никто так и не узнал, почему «это не страшно». Лёня втоптал окурок в грязь и абсолютно ровно сказал:

Как ломать нос

— Я хорошо прыгнул, Алексей Юрьевич.

— Нет, Лёня, плохо.

— Нет хорошо.

— А я говорю... — взревел Герман и начал подниматься из кресла, — ты прыгнул херово, чудовищно, уродски, никак...

— Да ни один каскадер... — Ярмольник взял на голос.

— Молчи, бл*дь, мне про своих каскадеров! Я говорю, ты прыгнул херово, потому что Румата, придурок ты этакий, прыгнул не так, потому что не надо со мной спорить, потому что это мои — и он несколько раз ударил себя по лбу кулаком, — мои сны, понимаешь! И прыгнул ты херово.

— Хорош орать на меня, тут дохнешь часами, в этих кандалах ныряя рожей в лужу, а он там лежит себе в своих снах, бл*дь! И я тоже орать могу и страшным быть, и не надо мне здесь про сны, сядь вот в кресло и репетируй, а не стажеров мне подсовывай, я не к стажерам шел сниматься.

— Заткнись немедленно!

Я оглянулся: на площадке, кроме нас троих, не было никого, даже Кармалиты, и только я торчал непонятно зачем, наблюдая этот трепетный поединок в русском духе, но мне никто не сказал «стоп», и запись еще шла, и пока режиссер на площадке, я не имею права уходить. А Герман уже палкой замахнулся.

— Я тебя, гад, под суд отдам!

— Палку не сломай, на мне все железо настоящее и мечи — тоже! И вообще, хватит, пусть адвокаты грызутся, я улетаю в Милан к семье, первым рейсом, снимай свое кино без меня!

— Напугал! Я тоже улетаю, в Ленинград, понял, и будешь платить неустойку, и прощения придешь просить.

Я не думал, кто был прав, кто нет. Герман — человек пожилой, Лёню тоже понять можно. Домой хотелось всем и давно, так что разъедемся, и неплохо.

Лёня ушел, и Герман брел с палочкой вниз. На видике проигрывался финал третьего дубля, где Лёня действительно хорошо прыгнул. Но Герман, видимо, уже совсем другое что-то придумал вместо этого прыжка. Да чего уж теперь.

Я потащился с площадки с кассетой. Из теней выныривали коллеги.

— Ну что, ну что?

— Что-что, домой поедем, вот что.

Хотелось зайти к Юре, спросить, куда его унесло, и тут я столкнулся с Германом. Рядом шел Виктор Михайлович Извеков и внимательно слушал Алексея Юрьевича, который чрезвычайно вежливо и деликатно излагал ему суть их с Леонидом Исааковичем разногласий:

— Понимаешь, Витя, я ему говорю: ты не хорошо прыгнул... — Герман увидел меня. — Лёшка, вот ты же там был, скажи — правда Лёня плохо прыгнул?

Меня взяли в свидетели, причем непонятно, в свидетели защиты или обвинения, все спуталось. Лёню я глубоко уважаю, а Германа не имею права подставлять из цеховой солидарности и элементарной благодарности, что я мог сказать?

— Я не буду ничего говорить, не могу, Алексей Юрьевич.

Я почувствовал себя героем; было, честно признаться, тошно.

Герман молча и без выражения посмотрел на меня, развернулся и пошел.

Извеков наклонился ко мне.

— Что у них там стряслось?

— Я же сказал... Ну, Герману не понравилось, как Лёня прыгнул.

— Но это естественно, он же по-своему видит, просто не договорились еще.

— Да, — говорю, — не договорились, кажется.

— Понятно, пойду улаживать.

Полночи через площадь между двумя отелями метались Виктор Извеков и Светлана Кармалита. Первый действовал уговорами, вторая вела себя ре-

шительней: попросту разбирала уже собранный чемодан Ярмольника и не давала собирать вещи Герману.

А мы с Оленем сидели и пили, глядя на эту беготню, и я думал: если пуповина, порвавшаяся с одного конца в ночном Хельфштине, когда встал на дыбы конь, еще продолжала как-то удерживать меня, вцепившегося в нее рукой, то теперь она порвалась окончательно — Герман меня отсек. Я, как ему казалось, его предал.

Водитель Франтишек, видимо, настолько привык к опозданиям Тани Деткиной, что как только она появилась, быстро сел за руль и помчал, догоняя остальную группу. Он не знал, что накануне я взгрел Деткину, и в этот день она не рискнула опоздать. Когда я пришел к отправке, никого уже не было. Я посмотрел на часы: еще три минуты есть в запасе, странно. Пошел к хозяину отеля.

— Группа уехала?

— Уехала — всё в порядке. Неужели будете работать в такую жару?

— Да, жарко, а автобус какой-нибудь здесь ходит?

— Ну что ты, граница с Австрией — только пешком.

Здорово влип. Вот будет забавно: Герман с Ярмольником помирятся, а я не приеду.

— Ну а велосипед у тебя есть?

— Есть.

— Дай до вечера.

Тут только он сообразил, что «умывальников начальник и мочалок командир» не уехал на площадку. И выкатил мне велик.

Я поехал с горки на горку по расплавленному асфальту, с недосыпа и похмелья. И даже не думал, как оправдать опоздание к началу смены. Вот доброжелатели поглумятся! Но в замке никого не было — наверное, спрятались всей группой, решили меня проучить. Или продолжается вчерашний вечер, когда все разошлись, а я в обморок упал и вот только теперь очнулся?

Появился человек в черном балахоне — зачем он здесь в такую жару? И еще один, и еще. Люди в рясах садятся на ступени лестницы, ведущей к кострам. Нет шныряющих повсюду членов съемочной группы, не слышно переговоров по рациям, нет рабочих в синих комбезах, эти люди в балахонах на лестнице смотрелись странно и страшно. Я покатил вниз на площадь.

У кейтеринга все роилось и гудело. Оказывается, поступило распоряжение: пока по случаю жары принимается решение о продолжении съемок, всех просят находиться на своих рабочих местах. Ну и куда в таких случаях идут русские? А чехи поглядели и тоже пошли. И только массовка в черных рясах пеклась на площадке.

Обпившись чаю-кофе, перекурив и все обсудив, поплелись на площадку ждать. Все рации были включены, ни одна не звучала. А чего мы ждали? Что Кармалита придет с корзинкой и все расскажет либо выйдет на связь по рации?

Пекло страшно. Мы были в шортах и майках, кто-то не выдержал и скинул майку, хотя так не принято, когда рядом на площадке шестьдесят одетых в черное сукно человек. Но Германа нет, поползла анархия.

Интересное, впервые уловленное ощущение. Сколько мы провели часов, когда он даже не появлялся на площадке? Но никогда не было этого чувства — Германа нет.

И нечего делать, ждать — чего? Шла бы работа, не было бы так жарко. И в тишине жара сильней. Рядом прохаживался декоратор с баллоном и спринцовкой — зачем-то брызгал водой на стену, которая тут же высыхала.

— Дай-ка, дружок, мне эту штуку.

Я взял баллон со спринцовкой и пошел к этим людям на лестнице. Подойдя к нижнему, брызнул ему на руки. А он, даже не взглянув на меня, стал влажными руками протирать лицо, я брызнул ему на лицо, потом соседу, по-

том тому, что ступенькой выше, и следующему. И так пошел вверх, направо и налево обрызгивая прохладной водой их головы.

Кто-то сказал по-русски:

— Спасибо.

А другой повторил.

Ничего лучшего на этой картине я не сделал.

Зашипели рации, и сто двадцать Кармалит объявили:

— В связи с жарой съемочный день отменяется, смена окончена, ждем до завтра.

Значит, не договорились Алексей Юрьевич и Леонид Исаакович. Не договорились.

А в Точнике мы подружились с медведем. Сидели в яме, снимали сцены арканарских предместий. В углу под мостом мне выделили клетуху для плейбека: три стены, а слева решетка. И как-то сижу, просматриваю материал и вдруг чувствую, что я здесь не один. Поглядел налево, а там медведь стоит на задних лапах и на меня смотрит.

— Привет, миша, — говорю.

Медведь молчит, он же чех, по-русски не понимает, наверное. А у меня в карманах в пластиковых коробочках мед из кейтеринга. Ну, я какую-то палку взял, медом обмазал и сую медведю, он облизал палку, стоит, смотрит. Тогда я взял яблоко, тоже медом вымазал и осторожно ему протягиваю. Съел и смотрит. Тогда я мед в ладонь выдавил и ему под нос. Облизывает мишка мне ладонь огромным розовым языком. Так у меня появился приятель, и, когда все убегали в кадр, мы пировали.

Неужели Герман был прав: «Лёшка, меня любить — это не профессия?»

Однажды собрались на короткий вечерний кадр снять верховую проскачку Ярмольника по мощеной дороге. Ну, ясное дело, все не так просто: и двух дерущихся в луже донов нужно разглядеть, мимо которых он скачет, и тени пробегающих воинов по стене на дальнем плане. Одним словом — не задалось. Скачет Лёня, скачет, камера снимает, а Герман все недоволен. Уже и солнце село, сумерки, запахло уходом в ночь, пошли расти раздражение и досада: хотели до вечера освободиться, а тут ночь уже, и она — долгая. В общем, стоим и злимся все, и сотня площадочных раций накаляется общим недовольством — выкрики и шипение. И тут в двадцать третьем дубле, когда и доны дрались как надо в грязной луже, и Румата проскакал — загляденье, почему-то не побежали эти тени в свете костров на дальнем плане. Их должен был художник Сережа Коковкин выпустить по моей команде. Команда была, а теней не было, и я ору ему в рацию:

— Сережа, твою мать, почему?!

И уже приготовился слушать нудные киношные оправдания, что, мол, рацию не услышал или эти чехи нерусские не поняли, что бежать пора.

Но Сережа не стал оправдываться, а спокойно и миролюбиво сказал:

— Лёша, прости меня, пожалуйста.

А он ведь и виноват не был, просто не срослось что-то в кадре — бывает. И знакомы мы уже давно — еще у Сокурова вместе работали, и это «прости» было не извинением, а чем-то большим — доброй дружеской шуткой, сразу тронувшей во мне что-то родное, свое, что не зависит от этих нервов, этих съемок и что так быстро забывается «по запарке» и от ложного жима ответственности. Когда Сережа говорил это «прости», он улыбался.

И я улыбнулся в ответ:

— И ты прости меня, друг!

Тут по рации чей-то голос:

— Ребята, это Никита, костюмер, — простите меня, пожалуйста!

— И нас, гримерный цех, тоже простите!

— Алло, это Юдин, реквизитор, — простите меня все.

И уже по-чешски неслись голоса, старательно выговаривавшие это самое хорошее слово.

— Promiňte...

— Простите...

— Простите...

И вдруг нервный голос Светланы Кармалиты:

— Алло, все! Это Кармалита, и я ни в чем не виновата, так что — простите уж!

Мы — многие — не видели друг друга: огромная площадка, кто где. Но у каждого была рация. И все в этот момент были вместе, и всем стало хорошо, очень-очень хорошо. И мне даже не передать, не рассказать, как это было хорошо — простите!

Р Е П Е Р Т У А Р

«Великий Гэтсби»,
режиссер
Баз Лурман

НИНА ЦЫРКУН

Ромео, истекающий кровью

> С утра в голову не пришло ни одной мысли. Подожду до завтрака.
>
> За завтраком пришли две мысли: булочки были свежие, а масло не очень.
>
> ***Эмили Дикинсон. «Дневники»***

Говорят, идея экранизировать «Великого Гэтсби» родилась у База Лурмана во время путешествия из Пекина в Париж через Россию в транссибирском экспрессе. Две бутылки вина, два вечера и аудиокнига решили судьбу будущего проекта сценариста и режиссера, только что отснявшего «Мулен Руж». И хотя между двумя этими фильмами пролегло двенадцать лет, блеск и шум парижского варьете, с одной стороны, и те же блеск и шум вечеринок в доме американского богача связали их в своеобразную дилогию. Еще забавнее другая арка: Леонардо Ди Каприо в роли Ромео в шекспировской экранизации Лурмана «Ромео + Джульетта» и он же в роли Джея Гэтсби. Кстати, Лурман ввел в свой фильм цитату из «Титаника», где другого юного и преданного возлюбленного тоже играет Ди Каприо. Здесь он так же обнимает Дейзи, как обнимал Роуз на палубе обреченного корабля. Ну а Дейзи (Кэри Маллиган) поначалу очень напоминает юную Джульетту, только это лишь оболочка Джульетты; на самом деле эта американочка — эгоистичная пустышка, на что, возможно, намекает такая деталь: искусственное зо-

«Великий Гэтсби»
The Great Gatsby
По одноименному роману **Ф.Скотта Фицджеральда**
Авторы сценария **Баз Лурман, Крейг Пирс**
Режиссер **Баз Лурман**
Оператор **Саймон Дагган**
Художники **Кэтрин Мартин, Дэмиен Дрю, Йен Грейси**
Композитор **Крейг Армстронг**
В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Тоби Магуайр, Кэри Маллиган, Джоэл Эджертон, Айла Фишер, Амитабх Баччан, Лайза Адам, Элизабет Дебики, Джейсон Кларк, Стив Бисли, Ричард Картер и другие**
Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, A&E Television Networks
Австралия — США
2013

«Великий Гэтсби»

лото ее прически, под которой видны натуральные темные корни подросших волос.

Между этими двумя лентами, в свою очередь, прошло целых семнадцать лет, и мальчик стал мужем. Теперь ему тридцать девять, и это как раз примерно тот возраст, который обозначил для своего героя Фрэнсис Скотт Фицджеральд не в романе (сделав и возраст, и образ вообще намеренно расплывчатым), но в письме редактору издательства «Скрибнерз» Максуэллу Пёркинсу[1]. Но флер юного романтичного влюбленного итальянца овеял образ зрелого американца, придав ему ту определенность, которой, оказывается — в соответствии с идеей автора, — не хватало в романе, но которой всегда хотелось его читателю. Видимо, идя навстречу этому желанию читателя/зрителя, Эллиот Ньюджент в своей экранизации романа в 1949 году по-своему расставил точки над i, щедро оснастив картину сценами перестрелок и вложив в руки Гэтсби револьвер. Теперь же у Лурмана о прошлом бедного Джимми Гэтца, превратившегося в очень состоятельного Джея Гэтсби, красноречиво говорит фигура его приятеля (точнее, подельника) Меира Вулфшима. (На эту роль выбран звезда Болливуда Амитабх Баччан, что расширяет тему расизма, воплощенного в образе соседа и знакомца Ника из студенческих лет Тома Бьюкенена (Джоэл Эджертон), рассуждающего о превосходстве нордической расы. Сама его застольная филиппика на эту тему сокращена, зато подтекст ее теперь визуально подразумевает не только национальность, но и цвет кожи, а также и вероисповедание.)

Вот парадокс: новый «Великий Гэтсби», по версии База Лурмана, чуть ли не постраничная иллюстрация романа, а при этом сам дух этого эмблематичного для «века джаза» романа, для времени, которому Фицджеральд и дал это название заглавием одного из ранних сборников новелл, выветрился, как не бывал.

[1] The Letters of F.Scott Fitzgerald, ed. by Andrew Turnbull. N.-Y.: Charles Scribners Sons Publ., 1963.

Интересно, неужто Лурман сам решил снимать этот фильм в 3D? Ведь оправдание этому — исключительно в попытке привлечь аудиторию, которая, вероятно, считает, что всё, что не 3D, — отстой. Впрочем, Лурман любит шумные крупномасштабные зрелища, которые воспроизводил в «Мулен Руж». И хотя особняк Джея Гэтсби не театр-варьете, но вечеринки там хозяин задавал шикарные, и вот вам необъятное поле для работы художника-дизайнера (в первую очередь также сопродюсера и жены режиссера Кэтрин Мартин) и художников-костюмеров, плоды которой упоенно сняты оператором Саймоном Даганом. Ар деко и соблазнительные туалеты женщин скорее раздетых, чем одетых, — товар, всегда пользующийся зрительским спросом. А если смонтировать с планами Шлаковой долины, где копошатся серые «шлаковые человечки» с лопатами, то вроде как социальный акцент появится. Хотя в романе звучала тема других социальных различий — между циничным, эгоистичным Востоком и простодушно-сердечным Средним Западом, между нуворишами и заносчивыми богачами-наследниками отцов-пилигримов. Именно это остро волновало самого писателя, что дало повод Эрнесту Хемингуэю подколоть его в «Снегах Килиманджаро» за восторженное благоговение перед богатыми.

«Великий Гэтсби»

Так или иначе Шлаковая долина все же и в романе присутствует, хоть и минимально, а вот обрамление фильма в виде консультации героя-рассказчика Ника Каррауэя то ли у психиатра, то ли у психотерапевта — это, видимо, тоже из разряда расхожих крючков, на который авторам экранизации желательно подцепить зрителя. В этом плане непонятно, почему тогда из сценария выпала любовная линия Ника и спортсменки-гольфистки Джорданы Бейкер (Элизабет Дебики), удваивающая линию Гэтсби и Дейзи, что вообще-то немаловажно для общей идеи романа. Заодно почти совсем слинял образ пошлой маленькой хищницы миссис Миртл Уилсон (Айла Фишер), так сочно сыгранной Карен Блэк в фильме 1974 года, — здесь она жертва и только. А ее обманутый супруг-подкаблучник Джордж (Джейсон Кларк), внезапный бунт которого становится в романе тщательно подготовленным, но вместе с тем внезапным шоковым смертоносным ударом, у Лурмана тоже уходит в тень, превращаясь чуть ли не в «бога из машины». Наконец, совсем исчез из экранизации отец Джея Гэтсби (Гэтца) — единственный, кто приехал на похороны сына (в плане повествования — пролить свет на подлинное прошлое таинственного великого Г).

«Великий Гэтсби»

Из сказанного следует, что смотреть фильм База Лурмана «Великий Гэтсби» следует отрешившись от романа и не предвкушая встречи с этой книгой. Но вот даже отсутствующая в романе деталь связывает нас с ним, прибавляя заодно важный штрих к образу Ника, в котором так или иначе черты Фицджеральда тоже наличествуют. Ник — начинающий писатель, и среди привезенных им в загородный дом книг мелькает «Улисс» Джеймса Джойса — ро-

ман, опубликованный в Париже и сразу запрещенный в Америке в том самом 1922 году, в котором и разворачивается действие. И, конечно, на экране имеется не раз упоминаемый в книге знаковый образ — повторяющийся кадр с «глазами бога», полинявшей от солнца и дождя рекламой доктора Т.Дж. Эклберга со зрачками в метр шириной, глазами, грустно глядящими сквозь гигантские очки на мрачную свалку. Что же касается упомянутого бравурного эпизода вечеринки (точнее сказать — празднества) в доме Гэтсби, то было бы непростительно лишать режиссера возможности развернуться тут со всем размахом. В любой экранизации картинки «века джаза» — самое лакомое блюдо, начиная с немой ленты 1926 года Герберта Бренона[2], вышедшей через год после публикации романа и изображавшей девушек в купальниках в бассейне с бокалами в руках, и заканчивая фильмом Джека Клейтона по сценарию Фрэнсиса Копполы (еще была телеверсия, ну да бог с ней), изобиловавшего шумными кадрами чарльстона и фокстрота.

И тем не менее всякий раз, когда заходит речь об этом романе или его экранизациях, ужасно хочется дознаться: а где же тут сам Фрэнсис Скотт Фицджеральд? Кто он — Ник ли Каррауэй или Джей Гэтсби? И потом, конечно, кто такой Джей Гэтсби? (С Ником-то все ясно: он простой, как правда, выходец со Среднего Запада — за Тоби Магуайром так и видишь Спайдермена в его вечно подростковой ипостаси.) И тот, кто идет сейчас в кинозал за ответами на эти вопросы, их получит. В отличие от загадочного Гэтсби в исполнении Роберта Редфорда, появлявшегося словно Чарлз Фостер Кейн в своем пустынном Ксанаду, Гэтсби Леонардо Ди Каприо — наивный романтик с прозрачным криминальным прошлым, не наложившим на него свой негативный отпечаток. Как и хотел Фицджеральд, мужчина неопределенного возраста, который, впрочем, можно прикинуть, но это никакой особой роли не играет. Актеру на всякий случай густо загримировали лицо приятным палевым тоном — ни единой морщины, хоть Джей Гэтсби долго плавал по морям и воевал в окопах первой мировой, мог бы их нажить — но гламур безумных 1920-х в представлении австралийского режиссера не допускает такой правды жизни (потому Долина шлака хоть и присутствует, но в виде какой-то подземной тени царства Аида, Таната и Гипноса). И тем не менее: все, что мы всегда хотели узнать о Джее Гэтсби, доступно в ключевой сцене в отеле «Плаза», где Ди Каприо проявил свой темперамент и способность тонкой нюансировки.

Кстати, насчет нюансировки. Вот действительно дивная придумка: приживал-музыкант в доме Гэтсби, некто Клипспрингер, в романе играет на рояле, а на экране — на огромном вывезенном из Европы органе, подчеркивая гигантоманию не столько персонажа, сколько создателей фильма. Сам же Клипспрингер в кадре не появляется, существуя, будто «призрак оперы», — еще одно ничтожество в окружении Гэтсби, тоже не явившийся на похороны (но попросивший Ника прислать ему забытые в доме теннисные туфли). Да, орган вместо рояля — это иное масштабирование произведения, приобретающего теперь большой голливудский размах, в то время как прелесть романа, думается мне, в его интимности, лиризме, ностальгии по былым временам, что так замечательно выражено финальными, невероятно грустными словами, к счастью, прозвучавшими в фильме, что искупает навязчивое обилие закадрового текста. Вот эти слова: «Гэтсби верил в зеленый огонек, свет неимоверного будущего счастья, которое отодвигается с каждым годом. Пусть оно ускользнуло сегодня, не беда — завтра мы побежим еще быстрее, еще дальше станем протягивать руки... И в одно прекрасное утро... Так мы и пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши суденышки обратно в прошлое».

К этому можно лишь добавить: так и мы вновь и вновь возвращаемся к старым книгам, обратно в неизжитое прошлое. Даже если оно не наше.

---

[2] Фильм не сохранился, все попытки обнаружить хоть одну копию не увенчались успехом. Сужу о нем по уцелевшему рекламному ролику.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Кстати о птичках

Становится все труднее смотреть фильмы с претензией на смысл, когда со второго кадра даже слепому понятно, что смысла там нет. Все интереснее становится смотреть вечно презираемую критиками «коммерческую продукцию» без претензий, если она произведена также без цензуры и без ориентации строго на биомассу, а просто для «свободных людей в свободной стране».

Пожилой англичанин Стивен Найт дебютировал в режиссуре не оттого, что не может продать сценарии (он писал для Кроненберга, Фрирза, Эптида), а именно потому, что уже может снимать что хочет. А хочет он, судя по всему, крепкого кино с предсказуемым сюжетом, в котором продаст публике ровно то, за что она платила, — кинозвезду, приключения, разоблачения и любовь. Но, давно владея материалом о «низах» сегодняшнего Лондона («Грязные прелести», «Порок на экспорт»), все эти приманки Найт обволакивает неоднозначной «правдой жизни», так что взрослая публика разглядит в фильме чистую мелодраму, в то время как тинейджеры увидят триллер с драками и убийствами.

Все увидят Джейсона Стэйтема в опять же неоднозначной роли. С одной стороны, бывший спецназовец, прошедший мрак Афганистана и умеющий бегать, прятаться, мстить, соблазнять, класть шестерых одним ударом и демонстрировать прочие доблести героя боевиков. С другой — как и в недавнем «Паркере», супермен начал проявлять очевидную склонность к лицедейству. Там он появлялся в облике седого пастора, здесь стал грязным бомжом, поначалу неузнаваемым. Живет на помойке, ночует в картонной коробке рядом с такими же бом-

«Эффект колибри»
Hummingbird
Автор сценария, режиссер **Стивен Найт**
Оператор **Крис Менгис**
Художник **Майкл Карлин**
Композитор **Дарио Марианелли**
В ролях: **Джейсон Стэйтем, Агата Бузек, Ли Асквит-Коу, Вики Макклюр, Йен Пири, Сенем Темиз, Бенедикт Вонг и другие**
Lionsgate, IM Global, Shoebox Films
США — Великобритания
2013

«Эффект колибри»

жами и девочкой-подростком, подвергаясь периодическим наездам со стороны местных рэкетиров. Пьет горькую из горла.

Дальше начнется «возвращение к жизни». Спасаясь от погони и случайно попав в роскошный пентхаус гомосексуального фотографа, на год уехавшего из Лондона в Нью-Йорк, герой Стэйтема Джоуи Джонс мгновенно превратится в плейбоя. Чужие ключи, костюмы, кредитки и автомобиль как бы навяжут ему решение бросить пить и начать действовать. И хотя действия для подобного типажа отнюдь не оригинальны — его наймет в бодигарды китайский мафиозо, пойдет история про наркотики и войны мафий на лондонских улицах, — оригинальным является вполне доподлинный антураж. Без надоевшей стилистики гламурных комиксов, с мрачными и забавными современными реалиями. Как проникают в Лондон китайские нелегалы. Что происходит с девочками-тинейджерами в нелегальных борделях. Чем питаются бомжи на бесплатной церковной кухне.

На этой кухне и возникнет мелодрама — Джонс столкнется с изящной монашкой польского происхождения Кристиной (Агата Бузек), и они станут друг друга перевоспитывать, так как у монашки тоже не самое светлое прошлое. Пойдут «серьезные разговоры» (хотя снова неоригинальные: «Будь хорошим». — «А я и так хороший». — «Нет, ты разносишь наркотики». — «Зато я кормлю бомжей»). Сюжет про их «короткую встречу» станет еще более предсказуемым, с назначенной датой 1 октября: в этот день должен вернуться гомосексуальный фотограф и на этот же день монашка купила себе билет на балет с национальной примой. Ясно, что 1 октября история развяжется и можно будет больше не смотреть на часы. За время сеанса мы честно пройдем сквозь большинство сюжетов, известных кинематографу еще с немых времен, с Гриффита («линчевание») и Чарли Чаплина («бедность — не порок»). Что-то, конечно, будет «не Чаплин» по юмору, что-то «не Гриффит» по масштабу, а в целом останется осадок от пробуксовывающей мысли. Но что ж делать — фильм снят не для фестивалей, а для бокс-офиса.

Тем не менее «Эффект колибри» дает ценную информацию о том, что сегодня в принципе способны акцептировать свободные люди в свободных странах, а они, оказывается, культурны. Скорее всего, не чрезмерно, но все же культурны даже бомжи. Во всяком случае, на них легко ложатся скрытые цитаты. Вот, например, птичка колибри стала символом уничтожения (так называются небольшие военные вертолеты, которые работают группами, причем как в Афганистане, где Джонс линчевал «по законам военного времени», так и в Лондоне, где охотятся на него, — в этом смысл названия). Но при

«Эффект колибри»

этом, когда Джонс просыпается в пентхаусе и ему с тяжелого похмелья видятся не вертолеты, а именно птички колибри и их все больше, — это ведь точная цитата из классики Жан-Пьера Мельвиля «Красный круг», где точно так же просыпался герой Ива Монтана, которому в собственной кровати виделись тараканчики, ящерки, змейки, они ползли на него из шкафа, и ракурс был тот же, только тогда, в 1970 году, симптомы белой горячки выглядели не так естественно. За прошедшие сорок с лишним лет кино научилось делать колибри абсолютно живыми, а не мультипликационными, они спокойно вписываются в кадр и стиль, хотя нового смысла никто так и не привнес.

Но Стивен Найт именно на этом и работает. У него очень хороший оператор Крис Менгис, дважды оскароносец, не оставляющий стараний («Три могилы Мельхиадеса Эстрады», «Чтец», «Жутко громко и запредельно близко»). Они вместе выстраивают не смысл, которого больше нет, но только стиль жизни, который еще остался. И у них получается. Воспоминания об Афгане в духе Кэтрин Бигелоу (Джонс там однажды повесил шестерых невинных), воспоминания о Польше в духе Агнешки Холланд (монашку Кристину на родине с десяти лет насиловал тренер по гимнастике, пока она его не убила). Прелестные картинки сегодняшнего Лондона, где китайская крестная мать местной мафии в цветастом платье, сидящая за ноутбуком, дает разрешение выяснить, кто выбросил в Темзу труп забитой проститутки. Все это сделано в едином стиле, не режет глаз ярмарочными фокусами, не мешает думать о своем по ходу кино. Все качественно, и пусть оно — без претензий, зато эта «коммерческая продукция» не врет ни в чем, кроме сюжетных совпадений.

Она даже дает понять, если захочется, тот самый смысл, которого вроде бы нет больше. Смысл диккенсовского Лондона, где теперь нищие разного цвета — англичане, арабы, негры, китайцы; где глобализация добавила проблем, но не нашла ни одного их решения; где все откровенно плохо. Зверь в человеке — а это именно то, на чем настаивал Джонс и почему он вернулся в бомжи, — сегодня ничуть не отличается от XIX века, сколько бы котиков ни фотографировали папарацци у входа на Даунинг-стрит. Зверь в человеке, с которым сам человек уже отчаялся справиться, даже будучи хорошим, бескорыстным и практически бесполым, но только супергероем, сидит на том самом дне, куда даже Диккенс не отваживался заглядывать. Мы все понимаем, а сделать ничего не можем. Наверное, в этом и смысл «коммерческой продукции» — она будет идти-идти, а потом ее увидит гений и вдруг поймет, что можно и нужно делать здесь и сейчас.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Shooter, деньги, два ствола

Что вы делаете после оргии?
Жан Бодрийяр.
«Америка»

Безбашенные миловидные студентки с литыми бедрами мочат чернокожих поклонников толстух — это мечта, навеянная голливудскими боевиками и розыгрышами в духе MTV. Смывая лак с обывательских представлений о Флориде, Хармони Корин пользуется не ацетоном, а средствами с отдушками, тоже токсичными, но работающими на иллюзию приятного избавления от комплексов общества потребления.

Спекшаяся под напором клиповой эстетики криминальная фабула «Отвязных каникул» пробивается сначала в ритме эгоцентристской подростковой молитвы в духе «все умрут, а я останусь», а затем в стиле поп-рэп. Повторы-заговоры ритмизируют повествование. Считалочка из репертуара маниакальных героев «Агаты Кристи» рождается посреди фильма как послесловие к исполнению хита Бритни Спирс белым парнем на белом рояле на берегу моря, но так и не находит продолжения. Гангстер погибает, а его воспитанницы шествуют к идее вечных каникул как возможности тотального царства Запретного. Прием автора: кичем по кичу, профанное через профанацию жанра молодежной приключенческой комедии. То есть картина не предполагает социального анализа, главное для режиссера — создание атмосферы невыносимой яркости бытия, как ее чувствуют современные тинейджеры.

Принципиально расслоение изображения и девичьего монолога. В закадровых комментариях, в телефонных отчетах родителям слышна только речь молодых, ибо только

«Отвязные каникулы»
Spring Breakers
Автор сценария, режиссер **Хармони Корин**
Оператор **Бенуа Деби**
Художники **Эллиотт Хостеттер, Альмитра Кори, Хайди Бивенс**
Композиторы **Клифф Мартинес, Скриллекс**
В ролях: **Джеймс Франко, Эшли Бенсон, Ванесса Энн Хадженс, Селена Гомес, Рейчел Корин, Гуччи Мейн и другие**
Muse Productions, O'Salvation, Division Films
США
2012

в вакуумном экранном пространстве (по Корину) возможна визуальная деконструкция мечты. Героиням важно растянуть каникулы, продлить лихую молодость, и сценаристу «Деток» (режиссер Ларри Кларк) спустя почти двадцатилетие совсем не хочется записываться в когорту блюстителей нравов. Понятно, что сегодня его вдохновляют не алые монокини и дыхание рот в рот ради спасения жизни от «Спасателей Малибу», на которых воспитывалось его поколение. На главные роли он приглашает «правильных девочек» — воспитанниц студии «Дисней» Селену Гомес и Ванессу Энн Хадженс и «девчонок с соседнего двора» — Эшли Бенсон и свою молодую супругу Рейчел, а не знойных моделей с обложки «Плейбоя». Четыре ник-нейма героинь использованы в качестве компонентов для нехитрой репрезентации идеологии современных нимфеток. Подчеркнуто скупой ассортимент характеристик имеет в фильме концептуальное значение.

«Отвязные каникулы»

Итак, героини, скучая в темных аудиториях колледжа и в пронизанных сквозняками закусочных, чувствуя, что созрели для бунта, бредят каникулами во Флориде. Пока самая невинная из них молится Богу, три другие угоняют машину профессора и грабят забегаловку, снарядившись балаклавами, матом и водяными пистолетами. Между тем именно ноющая паинька Фейт[1] (Селена Гомес) является идейным вдохновителем и комментатором преступных манифестаций. Она исправно посещает молодежный протестантский кружок и больше всех грезит об отрыве как способе обретения идентичности. Ее заклинания: «Эти каникулы — наш шанс» и «Теперь я знаю, для чего я рождена» — организуют хаотичные порывы подруг.

«Отвязные каникулы»

Во Флориде студентки отрываются по полной, пока не оказываются под колпаком полисменов, уличивших героинь в употреблении наркотиков. Забавна придумка с дресс-кодом: все перипетии девушки переживают в купальных костюмах. В бикини их арестовывают, в них же они тоскуют на нарах и предстают перед судьей. Освежить базовые аутфиты им удастся только после того, как подозрительный аниматор с пляжа Элиен[2] (Джеймс Франко) внесет за них залог. Далее начинается вторая часть истории — путешествие по миру гангстеров Флориды. Фейт почти сразу теряется и сходит с дистанции. Застенчивая слеза из-под бархатных ресниц и формула «Все пошло не так» позволяют ей без проблем и последствий выйти из игры, передав

[1] Вера — от faith (*англ.*) — вера.
[2] Alien (*англ.*) — чужеродный, чужой, инопланетянин.

«Отвязные каникулы»

функции комментатора подозрительному аборигену. Вскоре вслед за ней, после ранения в бандитской перестрелке, к родителям отбывает и Котти (Рейчел Корин). Элиен остается в компании самых рисковых представительниц студенческой субкультуры — блондинок Кэнди[3] (Ванесса Энн Хадженс) и Брит (Эшли Бенсон), названной, очевидно, по внешней схожести с тридцатилетней принцессой поп-музыки Бритни Спирс. И благодаря такому «естественному отбору» Корин снимает впечатляющую сцену любви втроем в бассейне, а финальную разборку бандитов решает в тарантиновском духе. Своеобразное «доказательство жизни» — адекватный результат бурных приключений.

То, что на MTV заглушается и закрашивается, в «Отвязных каникулах» доступно; мораль о пагубности нездорового образа жизни тоже на поверхности. Это история вырождения американской мечты в густую накипь реплик, окантованную обрывками поп-мелодий. Обывательский мир молодежной субкультуры — это обилие загорелых бедер, девушек-топлесс, пенного алкоголя, кокса и группового секса благодаря клиповому нарративу представленного весьма целомудренно. Тело — сценарий, оно нуждается во внимании, но даже юное тело ржавеет под солнцем и тускнеет от морской соли, оно не всесильно и может быть подстрелено, поэтому его нужно раскадрировать для прохождения миссии. Торжественное шествие по вилле гангстеров — барышень не модельного телосложения, но довольно аппетитных — завершает фильм.

Изначальный расчет ясен. Для широкой аудитории фильм Корина — это «Поцелуй навылет», «В пролете», «Факультет», «Элементарный секс», «Веселый мясотряс» — симбиоз самых скандальных продуктов MTV. Искушенный же зритель, по мысли создателей, должен удовлетвориться вариацией раскадровки бодрийяровского описания американской свободы, с ее пространственным и мобильным определением, и первобытного бунтарства Нового Света. Однако сбой в адресе все же произошел. Для интеллектуалов это зрелище неизобретательно, лишено обобщений, для добропорядочных семейных пар — вызывающе, для реципиентов развлекательного ТВ — вторично.

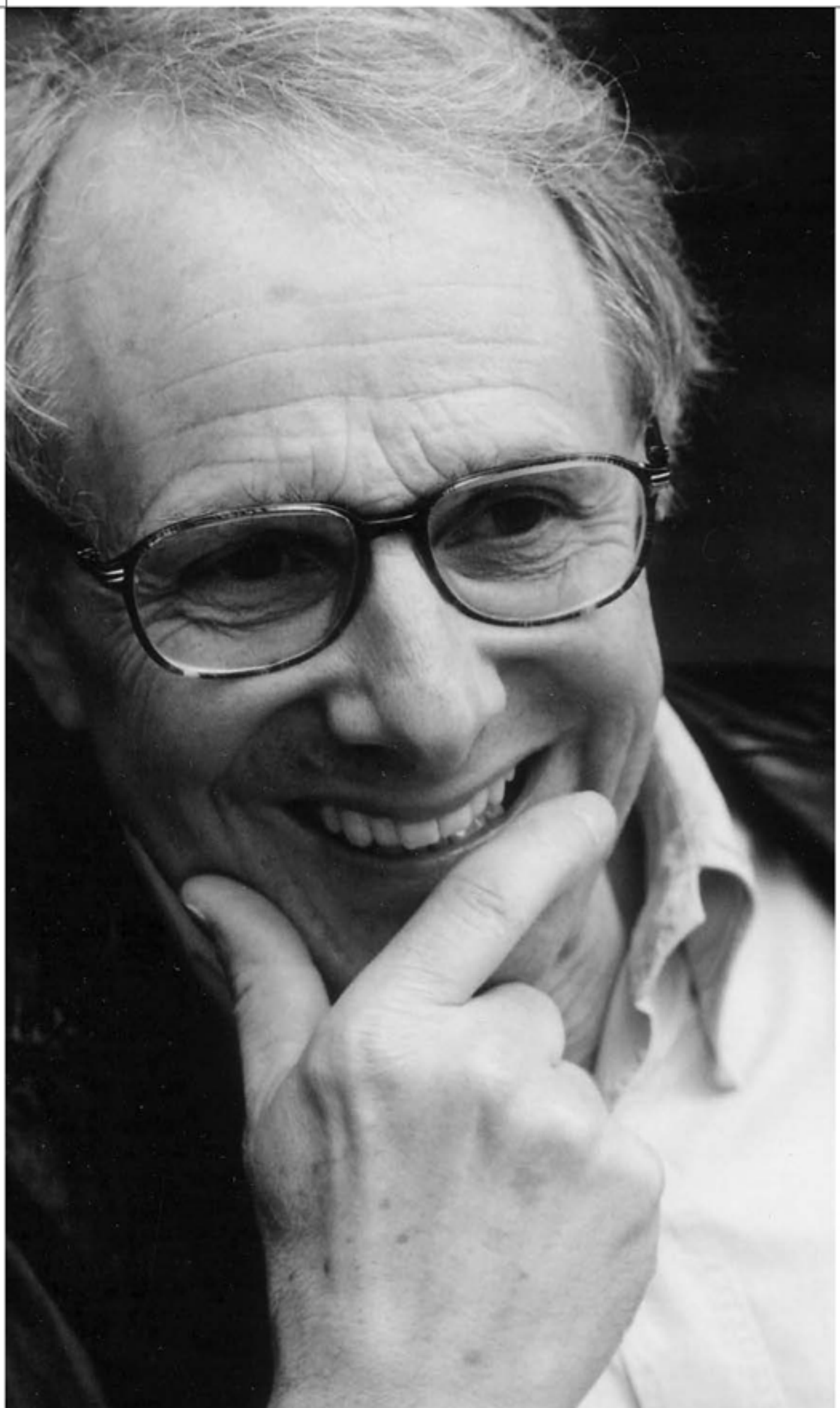
[3] Candy (*англ.*) — леденец.

Впрочем, основные манки срабатывают. Хотя из лихой четверки грудь в кадре обнажает только Рейчел Корин, зато Джеймс Франко сверкает металлическими коронками и демонстрирует профессионализм по части оральных ласк на револьверах блондинок, иллюстрируя стандартные «фрейдистские представления» о фаллическом символизме оружейного ствола и одновременно подвергая сомнению догмы о гендерных преференциях в использовании огнестрельного оружия. И это, видимо, должно хотя бы в небольшой степени оправдать проведенные в кинозале полтора часа.

Кроме того, фильм удачно вписывается в российский медиаконтекст. История девушек в балаклавах а-ля Pussy Riot (фильм был снят до того, как режиссер узнал об акции российской панк-группы) апологетами «высокой нравственности» даже может быть интерпретирована как показательная в отношении бессмысленных и бесполезных перформансов. Кроме того, выход картины в прокат предваряет окончание действие договора российской компании «Проф-Медиа» с Viacom на использование бренда MTV и открытие отечественного аналога развлекательного музыкального телеканала. Премьера картины в России состоялась в День Победы, то есть резонанс придется к школьному последнему звонку. А роль Франко удачно корреспондируется с функциями трикстера Оза из диснеевского приквела «Волшебника страны Оз», посетившего Россию на весенних каникулах.

Прошлым летом Хармони Корин отметился на ММКФ историей активиста вымышленного «Общества Лотоса» в международном киноальманахе «Четвертое измерение». Страстные речи Вэла Килмера в некотором роде предвосхищают сцены коммьюнити поклонников Христа в «Отвязных каникулах», но, в отличие от тоже тяготеющего к управлению толпой героя Франко, Вэл Килмер после трудовых будней вел вполне мещанский образ жизни, тогда как дом Элиена состоит из фетишей, предлагающих девушкам и пространство для сексуального доминирования, и антураж RPG (ролевой компьютерной игры).

Как бы там ни было, но новый эксперимент создателя «Помойных трахальщиков» и «Мистера Одиночество» с аудиторией можно назвать если не удачным, то не бессмысленным. Словно опрокидывая гениальную формулу Микеланджело Антониони «белое небо, белый берег, белые отели в спячке...», Корин старательно выдерживает характеристики зрелища с повышенной кислотностью, жгучего, вибрирующего, поглощающего пылающих служительниц культа «мини/бикини». Смею предположить, что режиссер на пороге сорокалетия просто не мог отказать себе в удовольствии провести несколько месяцев в зное молодежной субкультуры и в компании очаровательных актрис, забыв про миссию бунтаря от кинематографа, и просто проскандировать вместе с Франко: «Ка-ни-ку-лы!»



Кен Лоуч

Фото: kinopoisk.ru

КЕН ЛОУЧ:

«Меня вдохновляют люди, которые сопротивляются»

Берлинский «Кампус талантов» (Berlinale Talent Campus) — специальная программа, в рамках которой молодые кинематографисты, прошедшие предварительный отбор, могут получить уроки мастерства у признанных авторов и обменяться опытом друг с другом. На Берлинале-2013 был организован мастер-класс Кена Лоуча. Мы публикуем его фрагменты. Модератор Бен Гибсон.

Бен Гибсон. Начнем с вашего последнего фильма «Дух 45-го» (The Spirit of'45), сделанного в жанре документального архивного кино. Почему вы взяли такую тему, как выборы в Британии и их влияние на демократию в стране?
Кен Лоуч. Я уже несколько лет не снимал неигровое кино, но архивная документалистика слишком привлекательна, потому что ничего не нужно снимать — просто приходишь и смотришь архивы. (*Смех в зале.*) Необязательно вставать в шесть утра — можно прийти в девять.

Эту историю я давно хотел рассказать, поскольку после войны было очень сильное ощущение, что следует по-новому управлять обществом. В 1920—1930-е годы рабочий класс жил в бедности: колоссальная безработица, отчуждение, полевые кухни, ужасные бытовые условия. Люди говорили: «Мы не хотим больше к этому возвращаться». Например, железные дороги на тот момент были в руках частных компаний и находились в отвратительном состоянии. Правительство решило, что в условиях войны необходимо эффективное железнодорожное сообщение. Так железные дороги были переданы в государственную собственность. Для ведения войны требовался уголь, и угольные шахты также отошли государству. А потом поняли, что такие же меры можно предпринять и в мирное время для преодоления безработицы и бедности, чтобы все жили достойно и в равных условиях. Водопроводные системы, энерго- и газоснабжение, металлургия, машиностроение перешли в государственную собственность. Это был взлет британской политики.

Да, было много недостатков. Промышленная бюрократия не контролировалась снизу. Работники путей сообщения, инженеры не занимались приведением дорог в порядок. Всем заправляли чиновники. Тем не менее мы оказались способными координировать усилия ради общего благосостояния. Все имели право на бесплатную медицинскую помощь, и каждый способствовал этому в меру возможностей. Действовала прекрасная программа жилья, люди получили возможность селиться в добротных домах, построен-

ных государством. Рабочие стали контролировать отрасли индустрии, это был ключевой момент. Мы и хотели рассказать всю эту историю.

Бен Гибсон. Вы пользовались архивами, выбирали свидетелей событий — не экспертов, не историков (кроме, наверное, финансовых консультантов). Как это сработало? Как именно фильм работает в плане восстановления воспоминаний?

«Билет на поезд»

Кен Лоуч. Сознание сейчас наполнено понятиями отдельной личности, частных компаний, свободной кооперации и экономики личного интереса. Времена экономики, базировавшейся на общих интересах, — уже часть истории. Мы попытались понять ее сквозь воспоминания обычных людей. Это не научная дискуссия, это свидетельства тех, кто непосредственно участвовал в происходившем тогда. В фильме есть интервью с шахтером, который поднял флаг национализированной промышленности над своей шахтерской клетью, он был самым молодым участником событий. Есть интервью с врачом, впервые лечившим больного ребенка, мать которого не имела денег на лечение. Он сказал: «Сегодня я могу помочь вашему ребенку, и вам не надо мне платить». Тот день был настолько особенным, что медсестер даже угощали тортом в честь этого.

Бен Гибсон. Давайте посмотрим фрагмент из фильма, потому что присутствующие его еще не видели. Было бы хорошо показать что-то шокирующее, то, что идет вразрез с привычным образом Уинстона Черчилля...

Кен Лоуч. О, это моя любимая часть архива, потому что в ней Черчилль поет. Начиная с 1940-х годов его превозносили, как святого. Но рабочие той эпохи помнят другого Черчилля. Он был империалистом, большую часть жизни боролся с рабочим классом в своей стране, посылал войска, чтобы усмирить забастовку шахтеров. Есть много горьких фактов, связанных с ним. Но шесть лет войны были временем его славы, и я рад, что мы смягчили общее впечатление, найдя способ изобразить человека, который вел успешную политическую деятельность от имени правящего класса в качестве военного лидера.

Бен Гибсон. Я хотел бы спросить о периоде, когда вы задумываетесь о том, что будете делать дальше, какую именно сферу возьметесь исследовать. Поиск идеи для следующего фильма длится приблизительно полгода и накладывается на съемки предыдущего. Могли бы вы описать размышления, которые сопровождают эти поиски?

Кен Лоуч. Главные вопросы киноиндустрии: какой фильм вы пытаетесь сделать, какую историю он воплощает, стоит ли тратить год или даже два на работу над ним? Достаточно ли серьезна его основная идея? Стоит ли она того, чтобы поделиться ею со зрителями? Какой в этом смысл? Технические моменты, которые касаются реализации, расходов и т.п., важны, но второстепенны. Самый важный вопрос: *что* это за фильм. Мне повезло, я работал с двумя или тремя прекрасными продюсерами и четырьмя или пятью выдающимися сценаристами. У нас были схожие взгляды на мир, на общественные

механизмы, на само общество. Мне кажется, это всегда актуально. Даже если вы снимаете комедию, то персонажи, история, место действия — все несет содержательную нагрузку, поскольку отсылает к фундаментальному взгляду на мироздание. Я еще раз подчеркиваю важность таких вещей. Я не представляю, как можно работать со сценаристом, который не разделяет с вами ваше мировоззрение, ведь общность взглядов определяет суть проекта.

«Это свободный мир»

Барри Хайнс[1] — один из лучших авторов, с которыми я работал. Он романист, у него талант к изображению персонажей и диалогов на бумаге. Когда читаешь написанные им диалоги, они просто оживают в воображении. Барри родом из Южного Йоркшира. Это шахтерский регион в Англии, где разговаривают на очень специфическом диалекте, используют древнеанглийский язык. И мы старались не отступать от этого во время съемок. Барри сумел передать ритм этого говора, и для меня в этом суть сценариста: выписать героев, передать особенности их речи на бумаге так, чтобы они оживали на съемках, чтобы актеры могли мгновенно воплотить свои персонажи в жизнь.

Тони Гарнетт, продюсер фильма «Кес», был очень высокого мнения о первой книге Хайнса A Kestrel for a Knave и сказал, что нам стоит ее экранизировать. Мы встретились с Барри. И он показал местность, где он жил, школу, в которой преподавал, мы познакомились с городком и его жителями. Это недалеко от мест, где я вырос, поэтому я словно вернулся домой... Мы достаточно легко превратили книгу в сценарий, просто вырезали литературные сцены и размышления персонажей. Это несложно, что-то вроде рутинной работы редактора газеты. Творческая задача — все это правильно изложить на бумаге. Поэтому я всегда уважал действительно хороших писателей и сценаристов. Мне кажется, их очень недооценивают в нашем деле.

Вопрос из зала. Господин Лоуч, актеры в ваших фильмах необычайно правдивы, естественны. Хотелось бы услышать о процессе репетиций, о том, как вам удается добиться столь искренней игры.

Кен Лоуч. Спасибо. Хороший вопрос. Чтобы найти свой идеальный метод, нужно годами вкладывать усилия и экспериментировать. Для такого типа фильма, какие снимаю я, актерская игра должна казаться спонтанной. Это похоже на то, как искусный пианист играет Шопена. Произведение уже написано, а звучит так, будто только что родилось. Мы стремимся передать подобное ощущение в фильме. Я осознал важность этого, когда начал работать на телевидении и снимал сериал о полиции. В подобных сериалах есть определенный формат: распределение ролей, двухнедельные репетиции и собственно запись в студии. Мы раздавали роли, проводили предварительную репетицию — персонажи выходили хорошо; мы репетировали еще две недели и получали ужасный результат: актеры словно деревянные, никаких импровизаций, спонтанности. Когда мы перешли к кино, то положили на-

[1] Автор романа A Kestrel for a Knave, по которому снят фильм «Кес». — *Здесь и далее прим. Д.Десятерика.*

чало новым обычаям. Во-первых, полностью отказались от предварительного чтения по ролям. Затем изменили порядок съемок. Обычно первым снимают последний эпизод. Мы же снимали в полном соответствии с порядком развития событий, последовательно, эпизод за эпизодом и в последний день снимали финал истории. Те, кто нас финансировал, жаловались: мол, приходится возвращаться несколько раз в одно и то же место, это нерентабельно. Тем не менее я скорее буду снимать в недорогой локации, но по порядку, рассказывая историю, двигаясь от начала к концу. Это вопрос приоритетов. При последовательной съемке актеры развиваются вместе с историей. То, что мы снимаем сегодня, является репетицией завтрашней съемки. Следовательно, нам не приходится посвящать много времени обсуждению настроения следующей сцены, поскольку оно подготовлено в сцене, снятой вчера. Мы избегаем лишних раздумий, сомнений, задействуется только эмоциональная память. По-моему, актерский инстинкт — самое сильное оружие режиссера. Он должен проявляться естественным путем, без потуг, без вмешательства рационального анализа. Я целиком полагаюсь на актерский инстинкт.

Другой ключевой момент: актер работает с полной отдачей в каждой сцене. Он не думает: «Господи, я не могу выложиться на всю катушку, мне нужно приберечь слезы для пятой недели съемок». Следуя нашему методу, мы не даем актерам ознакомиться со сценарием от первой до последней страницы. Актеры должны знать все о прошлом своих персонажей, но нельзя удивлять их чем-то из того, что случилось с ними в будущем, это не приносит пользы. Даже талантливых людей трудно ошарашить дважды: своевременное удивление настолько инстинктивно, что его почти невозможно воспроизвести. Если оно необходимо, то нужно снимать именно удивление, неподготовленную реакцию на событие, поэтому нельзя знакомить актеров со сценарием с самого начала.

Есть вещи, которые очень трудно сыграть. Трудно сыграть героя из другого социального слоя. В частности, представители верхушки общества делают определенные вещи инстинктивно. Стиль своего обращения с людьми они «репетировали» на протяжении всей жизни. То же самое касается рабочего и среднего классов. Очень трудно качественно перейти из одного слоя в другой. Можно изменить голос, конечно, но такая игра не будет абсолютно искренней.

Также очень большое значение имеет место. В совершенстве воспроизвести акцент или диалект невероятно трудно. Можно сделать это на фонетическом уровне, чтобы речь звучала правдоподобно. Но сама лексика, ритм, отношение к миру, вложенное в речь, — вот что играет ключевую роль. Да, можно скопировать диалект фонетически, но вобрать мировоззрение, стоящее за ним, почти невозможно. Поэтому я подбираю актеров, которые по своему социальному и географическому происхождению совпадают с персонажами, которых они будут играть.

Наконец, нужно искать актеров уязвимых и открытых, без сильной эмоциональной защиты. Вы ничего не достигнете, если это условие не будет соблюдено. Когда они открыты, следует провести их через фильм сцена за сценой — и тогда порой можно встретить нечто неожиданное. Например, в «Кес», в сцене, где старший брат ищет младшего, потому что тот попал в передрягу, я сказал Дэвиду Брэдли, который играл младшего: «Твой брат злится и ищет тебя, тебе стоит спрятаться». Способ укрытия целиком зависел от него, и каждый раз он делал это по-разному. А Фредди Флетчер в роли старшего брата каждый раз отвечал иначе, и поэтому каждый раз присутствовал свой уникальный ритм. Я думаю, при таком методе невозможно загнать игру в мертвые рамки, когда одна и та же структура повторяется снова и снова.

Вопрос из зала. Хотелось бы вернуться к «Духу 45-го». Вы сказали, что это было время взлета британской политики. Насколько сильно этот дух зажег и вдохновил вас как режиссера? Что бы вы посоветовали молодым режиссерам, которые хотят наследовать ваш стиль?

«В поисках Эрика»

Кен Лоуч. Прежде всего... я не помню подробностей политической жизни 1945 года. В то время мне было всего девять лет. Помню конец войны, то, как люди возвращались домой... Я уверен, что то, что вдохновило меня, вдохновляет каждого присутствующего здесь: это люди, которые сопротивляются. Это шахтеры, которые принимали участие во всеобщей забастовке, женщины, которые поднимали их боевой дух, это участники движения Сопротивления, идет ли речь об испанской гражданской войне или об ирландской войне за независимость, о партизанах второй мировой или о никарагуанцах периода сандинистской революции. Во время съемок фильма в Никарагуа мы познакомились с мужчинами и женщинами, которые продолжали верить в идеалы сандинистского движения, несмотря на то что лидеры покинули их и революция проиграла. Меня вдохновляют люди, прошедшие через такие испытания. Их можно найти в любом обществе в любую эпоху. Когда мы снимали фильм о гражданской войне в Испании, мы познакомились с женщиной, которая работала на рынке. Во время войны она была в Рабочей партии марксистского единства[2]. Она искренне сердилась, вспоминая, как всех женщин отправили с фронта в тыл: даже шестьдесят лет спустя она переживала, что ей не позволили бить фашистов.

Вопрос из зала. Мне кажется, материал для своих проектов вы находите там, где не ищут другие. Ваши фильмы больше, чем о самой войне, рассказывают о скрытых конфликтах. Центральная тема для вас — как сохранить порядок в борьбе...

Кен Лоуч. Да, в течение долгого времени мы работали над идеей руководства восстаниями рабочего класса. Всегда можно найти тех, кто сопротивляется тирании, несправедливости, отсутствию демократии. Но проблемой является руководство, потому что воинственные методы могут завести активное сопротивление в тупик, в то время как политическая перспектива дает шанс на победу. Я хотел бы привести пример шахтерской забастовки: шахтеры были огромной силой, но не имели поддержки других профсоюзов, потому что те

---

[2] Об этой партии (POUM — Partido Obrero de Unificación Marxista) есть любопытное замечание в романе Джо Холдемана «Бесконечная война»: «Марксистская милиция ПОУМ, гражданская война в Испании, начало двадцатого века. Вы выполняли приказ, только когда его истолковывали в подробностях, и могли не подчиняться приказу, если не видели в нем смысла. Офицеры и солдаты выпивали вместе, не отдавали друг другу честь и не пользовались званиями. Они проиграли ту войну. Но противоположная сторона вообще не знала веселья».

не хотели, чтобы шахтеры победили. Во время гражданской войны в Испании люди оказывали невероятно активное сопротивление фашизму, но среди руководства не было единодушия, одни лидеры были демократами, другие — просоветскими коммунистами, считавшими, что слишком сильные волнения в Испании угрожают безопасности Советского Союза... Так что вопрос руководства не теряет своей актуальности. Сейчас мы сталкиваемся с сокращением социальных расходов, массовой безработицей и упадком неолиберализма, существует огромное движение сопротивления, но как его направить? Мы до сих пор рассеяны на страны, в то время как нам нужно общеевропейское движение сопротивления с четкой программой — всем странам нужно действовать сообща, вместе.

Вопрос из зала. Я из бывшего Советского Союза, где господствовало кино, в котором социальности было больше, чем искусства. Отсюда мой вопрос: как вы находите баланс между социальным и эстетическим компонентами без ущерба для произведения?

Кен Лоуч. Хочу сказать, что, как и вы, я ненавижу примитивность «рабочего класса на марше» с поднятым вверх кулаком. Это не трогает нас как людей, а вызывает что-то вроде механического восторга, который я абсолютно не приемлю. А «политическое» всегда означает «человеческое». Это очень противоречиво, как и все человеческое. Политическая традиция, на которой я рос, была противоположна сталинизму — социализм, но антисталинской направленности. Мы всегда были противниками неестественного возвеличивания, против культа. Поэтому все проверяется простым вопросом: «Насколько это по-человечески справедливо?», а также: «Насколько это верно в политическом смысле?»

Вопрос из зала. У меня вопрос о вашем фильме «Семейная жизнь». Актуален ли он сегодня?

Кен Лоуч. Идея «Семейной жизни» родилась у продюсера Тони Гарнетта и была предметом горячих дискуссий. Грубо говоря, его аргументы можно свести к следующему: безумие — это реакция на невыносимую семейную атмосферу. На самом деле все гораздо тоньше и сложнее. Он прочитал труд всемирно известных авторов «Психическое здоровье, безумие и семья» и взял за основу историю болезни сестер, совсем молодых девушек, которые страдали (и здесь он точно придерживался фактов) шизофренией. И хотя «Семейная жизнь» — очень важный фильм, в британском прокате он с треском провалился. Дистрибьютор, который больше привык показывать комедии сексуального характера, сказал, что не заработал даже на то, чтобы заплатить билетерше в кинотеатре. Вот вам мера кассового провала. Но я не жалею, что мы сняли эту картину.

Вопрос из зала. После этого провала вы сделали сногсшибательную карьеру. Я хотел бы спросить, какими темпами вы двигались тогда. Например, один фильм мы можем снять быстро, а другой займет много времени. Что вы можете сказать о планировании?

Кен Лоуч. Пока ничего не знаешь, планировать нельзя. Если серьезно, планирование происходит не так. Меня, сценаристов и продюсеров, с которыми я работал, интересовала необходимость найти тот микрокосм, ту деталь, через которую предстанет картина. Поэтому мы часто говорим о домашних проблемах, пытаемся найти простой сюжет. Если хорошо и точно его рассказать, то можно показать то, что касается всего общества. Все начинается не с этических рассуждений, а с незначительных деталей. Например, фильм «Каменный дождь» (Raining Stones). Это история безработного. Его семилетняя дочь ждет первого причастия (семья католическая). В их районе к первому причастию всегда покупают новое платье, но денег у него нет! Ему надо постараться их раздобыть, сохранив при этом собственное достоинство. Он берет в долг под проценты, и это имеет определенные последствия для его семьи. Маленькой девочке нужно платьице к первому причастию — частная подробность, но ты надеешься, что в этой истории будет сказано что-то еще о потере достоинства

«Нежный поцелуй»

людьми, у которых нет работы, и задан более важный вопрос: а почему, собственно, у них нет работы?

Иногда бывают большие сюжеты о том, как менялся мир. Они просто требуют, чтобы их рассказали. Например, история о руководстве республиканцев во время гражданской войны в Испании. Об этом я долго говорил с автором сценария «Земли и свободы» Джимом Алленом, и наконец мы смогли ее рассказать.

Работа над этим фильмом была действительно чем-то особенным. Помню, на одиннадцатый день случилась удивительная сцена. У нас был довольно пестрый состав: повстанцы, которые воевали, голосистые испанцы, одни — бывшие анархисты, другие — социалисты... В начале этого фрагмента[3] мы видим в основном членов профсоюза. Чуть позже появляется один старик, просто необыкновенный. Фильм мы снимали в небольшом городке, и некоторые из занятых на съемочной площадке членов профсоюза, расходившихся во взглядах, близко к сердцу принимали все, что там происходило. Перед началом съемки кто-то сказал, что в село, чтобы повидаться с родней, вернулся старик, воевавший на той войне: после победы Франко ему пришлось уехать во Францию. Можно ему тоже сняться в фильме? Мы сказали: «Конечно, ведите его сюда!»

Мы столпились вокруг стола, люди отыскали себе места. Председательствовал актер Хорди Даудер, тоже социалист, он собрался следить за порядком. Я сказал, кому следует выступать, но дальше он руководил сам, и я режиссировал через него. И когда начали снимать, Хорди Даудер — кстати, отличный парень — говорит: «Ну что ж, сейчас обсудим коллективизацию земли, поскольку землевладельца здесь больше нет». Тот старик послушал, потом поднял руку и говорит: «Извините, пока мы не начали... А кто это вас избрал?» Я ему говорю: «Послушайте, мы снимаем кино». Предложил ему вести собрание, а он: «Нет-нет, я сижу на месте, но надо провести выборы». Тогда один из членов съемочной группы говорит: «Я предлагаю избрать председателем этого собрания Хорди Даудера». Помощница звукорежиссера: «А я поддерживаю предложение». Все подняли руки, «за» единогласно, и тогда старик говорит: «Теперь хорошо». Затем, еще до того, как собравшиеся начали выступать, старик попросил слова: «Революция — как тельная корова. Если теленок не родится, когда подошла пора, — корова сдохнет. Нам сейчас нужна революция». И это их так задело!

Вопрос из зала. Вы раздаете актерам сценарий заранее, чтобы они прочитали его до начала съемок?

---

[3] Обсуждение земельного вопроса. Фрагмент только что был показан аудитории.

Кен Лоуч. Когда как. Если у персонажа несколько строчек, то нет. Если же говорить придется много, то зависит от того, сколько времени им нужно, чтобы впитать все в себя. Кому-то даю половину сценария — потому что им нужно понять, о чем идет речь в начале фильма, возможно, именно там самое важное. Но чаще всего даю исполнителям две-три сцены. Главная задача — заставить актера сыграть в полную силу. Если он сыграл так себе, это вина режиссера. Все актеры наделены способностями, и режиссер обязан проявить их, показать в наиболее выигрышном свете, дать исполнителям движение, которое будет идти от интуиции, а не от режиссерского тщеславия. Знаете, такие маленькие подсказки, как «а вот сейчас сбей пепел с сигареты», я никогда не делаю, потому что какой в них смысл? Это актер должен чувствовать нутром.

Давать сценарий всегда кажется прагматичным шагом. Надо просто догадаться, в какой момент им нужно его увидеть, чтобы хорошо сыграть роль. Но не нужно, чтобы они знали его наизусть, потому что тогда становится скучно. Если в какой-то сцене кто-то должен говорить долго и нужно, чтобы его слушали, то я не даю длинные реплики другим актерам — нужно их внимание, а внимание появляется, когда вы слушаете по-настоящему. Но если они за полтора месяца изучили сценарий вдоль и поперек, то кто тогда будет слушать? И еще важный момент: допустим, нужно, чтобы актер «сломался», — вы хотите, чтобы он вышел из себя. Вы же не скажете актеру: «Слушай, надо, чтобы здесь ты заплакал». Поэтому надо манипулировать сценой так, чтобы актер сам до этого дошел. По сути, это влияние через других людей.

Реплика из зала. Мне кажется, что вы создаете особенную рабочую атмосферу на площадке, при том что ситуация может быть по-настоящему жесткой.

Кен Лоуч. Совершенно верно. Я думаю, что съемки фильма — очень приватный процесс. С одной стороны, это большое публичное событие, но по сути все равно приватное. У нас нет мониторов. Никто не стоит по сторонам и не оценивает происходящее. Никаких зрителей, никто не наблюдает ни внутри, ни снаружи. Только оператор, помощник режиссера для объявления дублей, еще, возможно, монтажер. Иногда даже я выхожу на улицу и просто слушаю.

Вопрос из зала. В 2009 году вы сняли фильм «В поисках Эрика». Как вам работалось, когда одним из ваших актеров был сам Эрик Кантона, непрофессиональный актер, но за пределами съемочной площадки настоящая икона?

«Доля ангелов»

«Доля ангелов»

Кен Лоуч. Эрик Кантона — великий человек! Работа с ним была сплошным удовольствием. В футбол он играл с шиком, стильно, харизматично... Мне не очень нравилось то, что он такой изменчивый, я не верил, что из него получится хороший актер, думал, что он просто стал популярным. В моей стране есть такая пословица: «В слове «команда» нет буквы «я». Действительно, «я» — последняя буква алфавита. Хоть ты и личность, но играешь в команде. А он оказался хорошим командным игроком.

Вопрос из зала. Как сделать так, чтобы актер сохранял свежесть игры? Как заставить его каждый раз по-новому творить?

Кен Лоуч. Возможно, сначала снимать реакцию. Возможно, сломать обычные подходы и снимать крупные планы. Когда актер должен показать себя с лучшей стороны, тогда и вы должны оказаться на нужном расстоянии. Иногда можно ошибиться в оценке: думаешь, что хватит одного кадра, чтобы актер раскрылся с той визуальной точки, с которой тебе хочется. Наверное, тогда надо взять общий план, который породит паузу и вызовет чувство в определенной сцене, а потом вырезать все лишнее. Снять сцену, изменить ракурс, снять под таким углом, где актеров видно лучше, вернуться к месту, откуда снимался общий план, и доснять остаток эпизода. Вам нужно оценивать каждый момент по очереди. Иногда хватает одного кадра, иногда нет. Иногда действительно можно снять на одном дыхании. Все на ваше усмотрение. Это как греть чайники на плите. Надо, чтобы они все вместе тихонько кипели. Вы просто оцениваете каждый момент, один за другим.

Вопрос из зала. Пользуетесь ли вы раскадровкой? Вы знаете, какой конкретный кадр хотите снять?

Кен Лоуч. Раскадровки у меня нет, только пара набросков, без швов, так как нужно иметь возможность все подогнать и адаптировать. Проблема в том, что, имея раскадровку, сложно работать с операторами, звукорежиссерами, потому что они говорят: сейчас делаем это, а потом то, начинают подготовку... — а ты хочешь другое. Поэтому мы готовим место именно как пространство, а не как кадр. Если вы любите снимать кадр за кадром, вам конец: пока снимете один прекрасный кадр, все уже будет мертво, вы всё упустили... Это как телефонный звонок — надо оставаться на линии.

Вопрос из зала. Как к вам пришла идея «Доли ангелов»?

Кен Лоуч. Она зародилась во время разговоров с автором сценария Полом Лаверти. Мы хотели сделать что-то о миллионах безработных молодых людей по всей Европе, которые не могут выбирать, как им жить, не могут иметь соб-

ственный дом, семью, не имеют никаких гарантий, никакой работы, их постоянно грабят. Это страшное предательство — предательство целого поколения, даже двух поколений. Но мы подумали, что снять трагедию — слишком очевидный вариант. Мы попытались передать энергию людей, их юмор, найти в их жизни что-то комическое. А Лаверти решил приплести сюда виски, потому что виски — национальный шотландский напиток. Молодежь обычно его не пьет, потому что он очень дорогой. Они скорее наберутся каким-то дешевым пойлом. А виски — это уже, знаете, прихоть, стоит кучу денег, изготовление виски — целая наука. Поэтому мы захотели показать историю безработных парней, которые связались с этим мистическим миром виски, еще, возможно, и с преступлением. Мы почувствовали, что нужен другой тон, что можно рассказать все как шутку, но одновременно и сохранить чувство гнева от того, что мы, общество, государство, делаем с этим поколением.

Вопрос из зала. Я из Испании. Я поддерживаю ваш стиль — вы все еще снимаете фильмы на пленку.

Кен Лоуч. Да, мы продолжаем снимать на пленку. Это ярко и действительно прекрасно, потому что медленно: у вас есть время на размышления в перерывах между монтажом, можно менять эпизоды местами. Проблема в лабораториях — сейчас они везде закрываются. Также трудно показывать людям отснятое, когда имеешь копию со звуком на одной катушке, а картинку на другой. Надо еще поискать, где все это показать. Большая проблема в том, как сохранить эту технологию.

Вопрос из зала. Во многих ваших фильмах играют дети. В чем отличие работы с ними от работы со взрослыми актерами?

Кен Лоуч. По сути все то же, но намного труднее. Съемку нужно делать очень простой, с простыми настройками камеры, чтобы легко снять все, что они делают, и получить хороший кадр. Ставите камеру в уголке, вешаете хорошую линзу и даете детям пространство, чтобы они показали себя.

Вопрос из зала. А с детьми какого возраста вы работаете?

Кен Лоуч. Сейчас — от четырех до двенадцати лет. Естественно, дети устают, поэтому нужно делать поправку на то, что они выматываются. Нельзя слишком нянчиться. Это ключевой момент. Бывает, вся съемочная группа носит детям конфетки и шоколадки — расчет натурой. Этого делать нельзя. И не будьте с ними на короткой ноге. Потому что когда они работают с вами как с режиссером, то ведут себя отлично, а если вы станете для них мамой и папой, слишком сблизитесь, то у них не будет стимула играть как следует. И очень простые кадры, очень простое освещение, чтобы они имели естественный вид. Тогда дети просто и естественно будут реагировать на то, что внутри них. Дайте им строчку-две текста перед тем, как снимать.

Бен Гибсон. Итак, вместо дискуссии об абстрактной политической ангажированности или иной теоретической всячине мы поговорили о людях, об актерском мастерстве, о конкретике режиссерской профессии. Вы сумели рассказать о своей выдающейся кинокарьере за час с небольшим. От имени всех присутствующих я хотел бы вас поблагодарить.

Берлин, 13 февраля 2013 года

Записал Дмитрий Десятерик

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Последний идеалист

Сын шахтера. Изучал право. Служил в Королевских военно-воздушных силах. Актер в комической труппе «Оксфорд Ревью». Помощник режиссера в театре Нортхемптона. Выходец из сериальной школы BBC: Z-Cars (детектив, 1964), «Дневник молодого человека» (1964), The Wednesday Play (бытовая драма, 1965—1969). Получал второстепенные призы в Канне начиная с 1981-го, «Золотую пальмовую ветвь» дали в 2006 году за «Ветер, что колышет ячмень». Лейборист до 1990-х. Троцкист большую часть жизни. Непримиримый критик политики Израиля. Кандидат в депутаты Европарламента от крайне левых: не прошел. Акционер футбольного клуба города Бат. Крупнейшая фигура британского социального реализма.

500 миль от дома

Самая заметная часть антологии «Игры по средам» (The Wednesday Play) — «Кэти, вернись домой» (Cathy Come Home, 1966) — повесть упадка и полного разрушения средней британской семьи. Кэти Уорд (Кэрол Уайт) — официантка, бежавшая в Лондон из провинции, Рег (Рэй Брукс) — водитель грузовика. Они покупают квартиру в кредит, у них рождаются трое детей. Рег по вине работодателя попадает в аварию и теряет трудоспособность, денег не хватает на приличную квартиру, и семья оказывается сначала у матери Рега, затем в грошовых апартаментах в Излингтоне, в трейлере, в приюте и на улице.

Режиссура соответствует веяниям времени: дотошный парадокументализм, ручная камера, съемки в настоящих трущобах, по-годаровски обширные закадровые комментарии — ламентации Кэти и Рега сплетены с репликами реальных лондонцев о тяготах бедняцкого быта или с голосом от автора, начитывающим плачевную статистику. Фабула газетного очерка подчинена хронологии закономерностей: здесь может быть только так и никак иначе, если бы дерьмо чего-то стоило, бедные рождались бы без задниц. Нарратив насыщен десятками лиц — образами реальных горожан от сварливых старух из Излингтона до ирландских скитальцев (Irish Travellers, или шельта) — этнической группы, называемой за свой образ жизни «ирландскими цыганами». Лоуч показывает семью Уорд на всех этапах деградации, попутно проводя углубленную разведку общественного ландшафта тогдашней Британии, все еще не оправившейся от последствий послевоенного кризиса.

Кропотливая работа и продуманная тенденциозность вызвали сильнейшую ответную реакцию — дебаты на телевидении, слушания в парламенте по проблемам бездомных, появление двух приютов для малоимущих семей. Исполнительницу роли Кэти Кэрол Уайт еще долгое время узнавали на улицах и пытались дать ей денег. «Кэти, вернись домой» стала наиболее успешным общественным проектом Лоуча.

Дисфория

За британским кинореализмом 1960—1970-х годов закрепилось определение «драма кухонной раковины» (kitchen sink drama). Термин введен критиками в середине 1950-х применительно к новому поколению художников-реалистов, противопоставивших себя викторианской благостности и постромантическому культу чистого искусства. Театральным аналогом было «рассерженное поколение» молодых драматургов (Джон Осборн, Шейла Дилени).

«Драма кухонной раковины» открывает, по словам одного из ее американских апологетов Пэдди Чаефски, «чудесный мир ординарности». Впрочем, даже в этой парадигме стиль Лоуча является антиэйфорическим. Герои по преимуществу бедны. Пролетариат и мигранты заняты тяжелым низкооплачиваемым трудом, безработные еле выживают на пособие. Все обременены долгами и детьми, ютятся в тесных квартирах — обычно на севере Британии, в городах промышленного пояса, окончательно разоренного политикой Тэтчер. Городская среда как место действия чаще всего обозначена фронтальным ракурсом круто поднимающейся двух- или трехэтажной улочки: монотонность ландшафта должна рифмоваться с социальным предопределением. Этим декорациям имманентна всемерная сдержанность изображения: отсутствуют композиционные игры со светом и колористикой или слишком стремительный монтаж, крупные и средние планы равно далеки как от живописной детализации, так и от поверхностного саспенса; преобладает интонация репортажа или протокола — независимо от фабулы рано или поздно наступает момент, когда некто докладывает о текущем положении дел в районе/цеху/отрасли/стране.

Стандартная мизансцена — поясной план героя или героев в разговоре. Это беседа (априори конфликтная) с представителем власти или с работодателем или многословное общение равных персонажей — в пабе, в комнате отдыха на работе, в небогатом жилье, на встрече активистов. Нет и намека на субкультурный карнавал 1960—1970-х: художники, поэты, писатели никогда не выбиваются в протагонисты, концертные номера аккомпанируют более важным событиям.

С другой стороны, сцены труда ритмизированы монтажом и саундтреком, разнообразятся пластикой актеров и четко отличимы от рутинных занятий. Работа — и высшая ценность, и зрелище. Человек Лоуча — человек труда или человек, ищущий работу. Дальше от работы — меньше человеческого. Рутина как раз в нехватке действия, подчас губительной и для сюжета.

Круг

В 1966 году Лоуч впервые использовал важнейший для него прием сюжетного замыкания. В первых кадрах Кэти, юная, полная надежд, голосует на залитой солнцем обочине, с радостным любопытством рассматривая проезжающие машины под «скитальческую» песню «500 миль от дома». Последний эпизод: тот же план, та же песня — постаревшая, осунувшаяся бродяжка, у которой отобрали дом и детей, вновь на обочине бесцельно оглядывается по сторонам. Образная структура в совершенно изменившемся контексте, после распада исходной общности, позже используется Лоучем и в других фильмах. В финале «Ветра, что колышет ячмень» вооруженные силы независимой Ирландии с той же бесцеремонностью, как и английские оккупанты в начальных эпизодах, вторгаются в тот же дом, чтобы найти и казнить повстанцев — вчерашних соратников. Брат командует расстрелом брата.

Герои делают и говорят одно и то же по многу раз не только из-за необходимости, но еще и потому, что именно так и работает капиталистическая машина антижелания, перемалывающая людей психологически («Семейная жизнь», 1971) или физически («Меня зовут Джо», 1998; «Навигаторы», 2001).

Круг — не проекция диалектического развития, как можно ожидать у последовательного марксиста, но емкий и вневременной знак отчуждения, которое запускает практически все конфликты, от семейных до межгосударственных. Зло передается по кругу.

Два гроша надежды

Фильмография Лоуча распадается на две неравные части. Вначале в его картинах царит безнадежный детерминизм, подчеркнутый такими ранними удачами, как «Кэти, вернись домой», «Кес» (1969), «Взгляды и улыбки» (1981).

Протагонист помещен в карательную социальную рамку, которая все более сжимается, пока не уничтожит его. Социум кодифицирован множеством норм и законов, но, как правило, эта сеть правил на поверку оказывается сцеплением ловушек. Любые попытки противостоять системе ни к чему не приводят.

Уже в «Граде камней» (1993) настроение ощутимо светлее, хотя здесь есть прямая цитата (у героя угоняют фургон) из безысходных «Похитителей велосипедов»[1]. После «Меня зовут Джо» социальное становится экзистенциальным, что особенно заметно в «Ветре, что колышет ячмень». Герой выбирает смерть ради жизни других, не приемля ни социального приговора, ни всепожирающего хода истории.

Впрочем, независимо от драматургии или жанровой принадлежности каждый сюжет в большей или меньшей степени подчинен *операторам необратимости* — это могут быть порочные законы, бедность, своеволие крупных корпораций, любой вид прямого насилия. Альтернатива — рабочая солидарность («Хлеб и розы», 2000; «В поисках Эрика», 2009), в действенность которой Лоуч, похоже, поверил только после падения коммунизма и выхода из Лейбористской партии, или просто удача и хитроумие. В «Доле ангелов» (2012) он отпускает молодого правонарушителя на волю в собственном автомобиле, с женой и сыном, с хорошими деньгами в кармане, к месту новой работы, под ту же песню «500 миль от дома» — на сей раз в гораздо более бодром исполнении. Кэти все-таки вернулась домой, но классовая война продолжается.

Зависимость

Курят постоянно и везде — на пресс-конференциях и в постелях, во время ссор и при объяснении в любви, стар и млад, капиталисты и активисты, плохие и хорошие парни, беременные женщины и красные бойцы. Хорхе (Владимир Вега) в мелодраме «Божья коровка, улети на небо» (Ladybird Ladybird, 1994) после того, как его ребенка отняли социальные службы, впервые за весь фильм берет в руки сигарету со словами «Я хочу умереть»: жест, который закрепляет утрату.

Сигареты в фильме «Кес» — нарушение правил и причина телесного наказания, в «Земле и свободе» (1995) — повод для сближения между героями («хотите покурить?»), «Мы получаем по пачке сигарет в день» — значимая деталь быта.

Дымят нещадно. Табак — народное обезболивающее, предохранительный клапан. Боль и бунт окутаны дымом.

Но речь тут не только о табаке. Самокрутка с марихуаной вызывает из футбольного инобытия мудрого и всезнающего Эрика Кантону в фильме «В поисках Эрика». Виски становится панацеей от нищеты в «Доле ангелов». Тема тяжелых наркотиков впервые появляется в «Отбросах общества» (Riff-Raff, 1991), проходит через «Град камней», «Меня зовут Джо», «Милые шестнадцать лет» (2002). Наркотики — химический привод, подключенный к жерновам будней. И все-таки даже если персонаж страдает от зависимости, на его место в этической иерархии Лоуча это не влияет. Нет вредных привычек — есть вредители.

Буржуазия

Преуспевание, судя по фильмам 2000-х, не является преступлением; эксплуатация — вот оскорбление человечности. Красноречивое воплощение — гангстер в фильме «В поисках Эрика» показан именно как респектабельный буржуа с дорогой машиной и итальянской плиткой в саду. Энджи в фильме «Это свободный мир» (2007), наращивая рекрутинговый бизнес, неизбежно теряет

---

[1] Лоуч признавал влияние неореализма: «Эти классические послевоенные итальянские фильмы… несут колоссальное уважение к людям. Они дают людям пространство и рассказывают о заботах людей». См.: http://www.screenonline.org.uk/film/id/442722/

«Ирландский маршрут»

человеческий облик. Компания, купившая железную дорогу («Навигаторы»), создает рабочим губительные условия. Стремление боссов охранной фирмы в «Ирландском маршруте» (2010) выйти на мировой рынок влечет серию кровавых убийств и одно самоубийство. «Обеспечьте десять процентов, и капитал согласен на всякое применение, при двадцати процентах он становится оживленным, при пятидесяти положительно готов сломать себе голову, при ста процентах он попирает все человеческие законы, при трехстах нет такого преступления, на которое он не рискнул бы хотя бы под страхом виселицы» (Т.Дж. Даннинг, лидер профсоюза печатников, Лондон, 1860).

Презирать и наказывать

Капиталы охраняет полиция. Получив первоначальный режиссерский практикум в телевизионной детективной саге «Автомобили Z» (Z Cars)», Лоуч в дальнейшем стал ненавистником «ребят в синем»[2]. У него нет ни единого положительного образа человека в форме. Даже принципиальный поначалу следователь в «Тайном плане» (1990) на поверку оказывается малодушным ренегатом.

Полиция — всегда жестокая и бесцеремонная сила; надо признать, что эпоха тэтчеризма с ее брутальными подавлениями забастовок и неограниченным «антитеррором» в Ольстере давала немало причин для такого отношения.

Полицейский по преимуществу не персонифицирован. В своей речи он тем или иным образом передает волю власти — официальным предписанием, грубой командой или унижающей шуткой. При этом ни единого сюжета, разворачивающегося в тюрьме, у Лоуча нет. На улицах и так достаточно несвободы, потому что на улицах есть копы.

Крик

Тема психологической неуравновешенности, намеченная в «Кэти...», быстро перерастает в мотив невменяемости. В «Семейной жизни» поиск причин душевной болезни Дженис (Сэнди Рэтклифф) Лоуч возлагает на психолога-гуманиста, одновременно делая их очевидными для зрителя: ложная мораль, лицемерие, авторитаризм старших против уязвимости и свободолюбия младших.

Неравенство и угнетение сублимируются в постоянную готовность к скандалу. Кэти, которая кричит на комиссию социальных служб; Ингрид, рыдающая на груди убитого друга в «Тайном плане»; Мик во «Взглядах и улыбках», крушащий свой сарайчик после отказа в приеме на работу; многочисленные истерики Мэгги в «Божьей коровке...», приводящие к финальной кататонии; Билли, который бьет тушкой мертвого ястреба бездушного

[2] The boys in blue — британская идиома для обозначения полицейских.

брата («Кес»); безработный отец, тихо всхлипывающий после подачки от дочери («Град камней»); разоблачительная ссора сестер, в которой обвинительница и обвиняемая меняются местами («Хлеб и розы»). За исключением поздних комедий, эмоциональный взрыв драматургически обязателен.

Известно, что Лоуч не дает актерам читать сценарий полностью и в кульминационных эпизодах полагается на импровизацию исполнителей. В подобных условиях актер выбирает максимальное форсирование реакций как наиболее верный способ воздействия на зрителя. Крик отчаяния должен дойти до зала наиболее коротким путем; полутона, двусмысленности и метафоры мешают, ослабляют удар. В идеальном фильме Лоуча зритель должен ощутить ту же боль, что и люди на экране.

Исключенный фанатизм

Любой выход за пределы реальности или неприемлем, или строжайше дозирован. Призрак Эрика Катоны «В поисках Эрика» — фигура не метафизическая; это, скорее, канонический брехтианский свидетель, тот, кто останавливает действие ради апелляций к зрителю, внося необходимые признаки морального императива: чувство солидарности, настоящий и ложный успех, счастье командной игры.

Некоторое исключение в такой эстетике составляет «Ветер, что колышет ячмень»: объективный исторический процесс возвышен Лоучем почти до значения античного рока. Однако противостояние чувства и долга затемняется оппозицией двух идеологических принципов: левое понимание справедливости против новорожденной националистической законности.

Грезы перечеркнуты, для воображаемого не остается ни малейшего зазора. Доля ангелов измерима вполне материально, да и сами ангелы ходят по земле.

Тело

Героини Лоуча, как правило, доверчивые, чистые души. Властная мать в «Семейной жизни» — единственный негативный и потому не очень удачный образ, Энджи в «Свободном мире» бесчестна, но уязвима. Обычно женщина не изменяет, в отстаивании правды идет до конца, всегда готова любить. Она — персонаж страдающий и сражающийся одновременно. Даже если решается на предательство (Роза в «Хлебе и розах», Сабин в «Меня зовут Джо»), ей находится оправдание.

При этом Лоуч удивительно целомудренный режиссер. Обнаженное женское тело мелькает разве что в «Бедной корове» (Poor Cow, другой вариант названия — «Бедняжка», 1967). Умеренная откровенность «Нежного поцелуя» (Ae Fond Kiss..., 2004) понадобилась как контрапункт к религиозным и расистским предрассудкам, окружающим влюбленных. Никаких любовных треугольников. Только социальные обстоятельства, и только они могут разрушить семью.

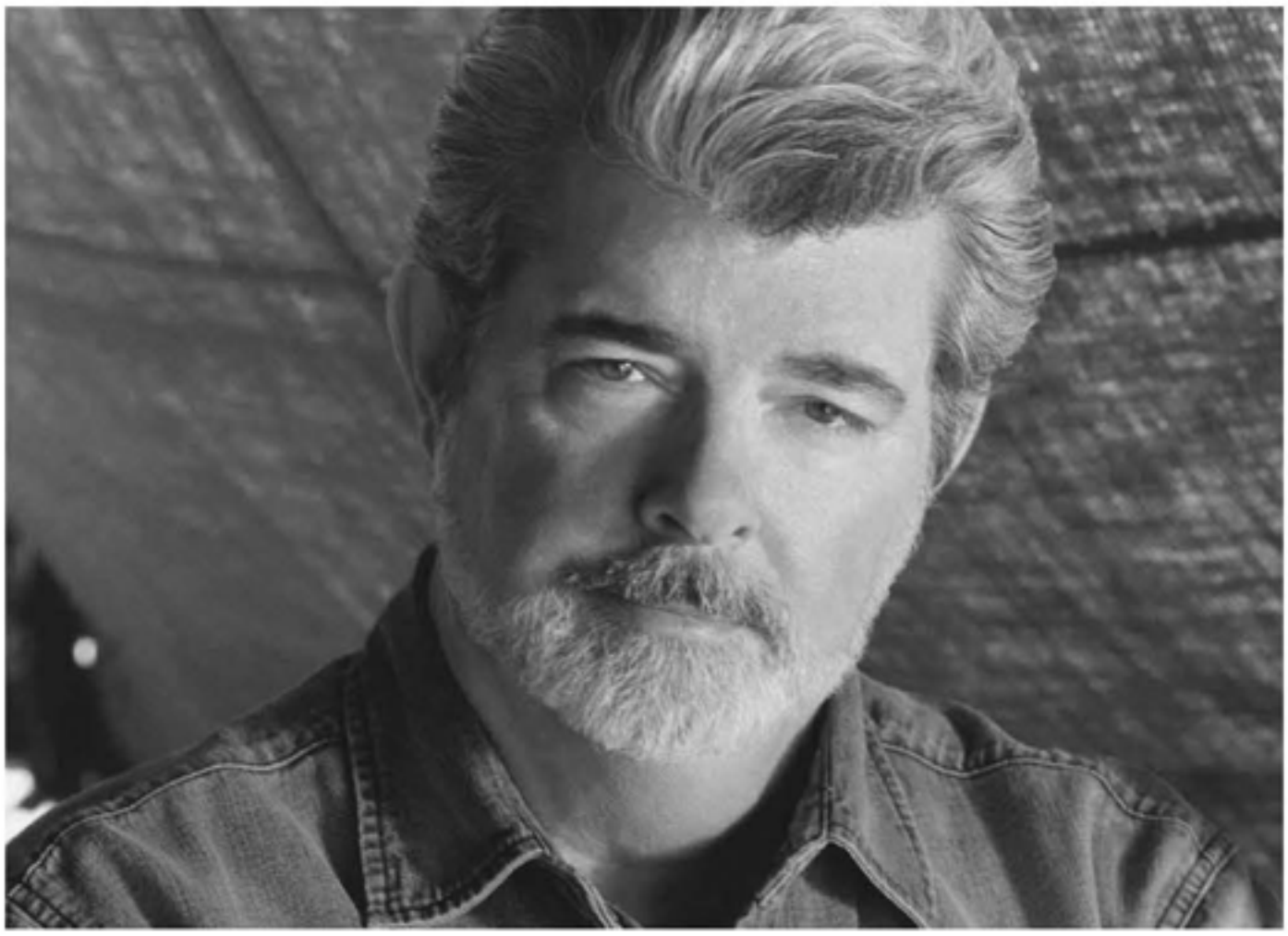
Очень характерный эпизод в «Песне Карлы» — после страстной прелюдии герой, раздевая никарагуанскую беженку Карлу, обнаруживает у нее шрамы на спине и отшатывается в ужасе с непроизвольной бранью. Эротические сцены — пустая трата времени. Женщина не объект, но соратник в борьбе и лишениях. Тело всегда социально.

Лоуч настаивает на целостности даже тогда, когда показывает безумие. Его язык не знает разрывов, лакун, поскольку это язык идеалиста. Осененный отсветом бесклассового будущего, он держит свое слово: рабочий будет в раю.

Автор благодарит Наталью Галенчик за помощь в работе над этой статьей и над текстом мастер-класса Кена Лоуча

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Человек-корпорация



Джордж Лукас

фото: kinopoisk.ru

В октябре 2012 года корпорация Disney купила Lucasfilm Ltd. за 4 миллиарда долларов. Это поглощение студии Джорджа Лукаса огромным конгломератом журнал Variety назвал сделкой века, а также оповестил, что седьмой эпизод «Звездных войн» будет выпущен в 2015 году. Взамен этого Лукас стал акционером Disney и намерен наконец отойти от управления компанией и снимать малобюджетные фильмы в свое удовольствие. Можно ли сказать, что в эпоху экономического кризиса Лукас устал думать слоноподобными франшизами, с радостью продав права не только на «Звездные войны», но и на «Индиану Джонса», продюсером которой являлся? Или, может быть, ему стала скучна та концепция кино, которую он сам породил? Ведь, как заметил режиссер Джордж Миллиус в документальном фильме «Беспечные ездоки, бешеные быки», снятом по нашумевшей книге Питера Бискинда, в Новом Голливуде Лукас выступил «троянским конем»: своими «Звездными войнами» он положил конец «голливудскому ренессансу» с его ставкой на малобюджетные проекты и заставил голливудских продюсеров свято уверовать в огромный потенциал дорогостоящих блокбастеров с компьютерными спецэффектами.

Несмотря на то что со времени появления первых «Звездных войн» в 1977 году концепция блокбастера, а с ней и «фильма высокого концепта», неоднократно корректировалась в Голливуде, некоторые американские киноведы все же говорят об особом «стиле Лукаса и Спилберга»[1]. Этих мэтров американского кино действительно многое связывает, но все же их стратегии в Голливуде были разными. Если Спилберг ценой разнообразных работ и невероятного коммерческого успеха сделал свое режиссерское имя брен-

[1] Например, так считает Стивен Принс. См.: P r i n c e S. Introduction. American cinema in 1980-s. Themes and Variations. Rutgers University Press. New Brunswick and New Jersey, 2007, p. 11.

дом и тем самым заработал право быть «неприкасаемым», то Лукас быстро перешел из режиссеров в мегаантрепренеры (продюсеры) и реализовывал свои идеи чужими руками, пока снова не вернулся в режиссуру в 1999 году с фильмом «Звездные войны: Эпизод I. Скрытая угроза». Неудивительно, что в 80-е имена Спилберга и Лукаса часто стояли рядом. Лукас порой выступал продюсером фильмов Спилберга (например, «Индианы Джонса»), а курируемая им студия спецэффектов Industrial Light & Magic была изготовителем спецэффектов для фильмов Спилберга и диктовала моду на спецэффекты в Голливуде долгое время. И все же каждый из них внес свой особый вклад в развитие современного Голливуда. Спилберг хоть и мыслил в категориях «фильма высокого концепта»[2], все же делал ставку на разнообразие этих концептов; Лукас же думал франшизами, порождая дочерние бизнесы и структуры отдельно взятого проекта.

Джордж Лукас стал создателем самой успешной в мире кинофраншизы «Звездные войны», состоящей из шести частей. То, что выпуски фильмов франшизы будут происходить каждые два-три года, уже подтвердил председатель совета директоров Disney Studios Роберт Айгер. «Мы решили, что для нас будет лучше выпустить сиквел «Звездных войн», чем заниматься какими-то неопределенными проектами»[3], — заявил он. Только в ближайший год продажи лицензионных продуктов, связанных со «Звездными войнами», обещают принести доход в 215 миллионов долларов, так что Disney не зря считает франшизу неисчерпаемой. Важно то, что Лукас является режиссером только четырех из шести фильмов, второй и третий снимались другими людьми – Ирвином Кершнером и Ричардом Маркуандом, однако, несмотря на это, «Звездные войны» все равно ассоциируются именно с его именем: Лукас — продюсер, автор идеи, сценария, и даже спецэффекты фильма сделаны на студии Industrial Light & Magic. Перед нами любопытный пример «корпоративного авторства» в Голливуде, когда все фильмы — сделанные разными режиссерами — носят марку Lucasfilm. Есть какая-то ирония судьбы в том, что студию Лукаса поглотил именно Disney. Некогда основатель студии Уолт Дисней так же жертвовал ради диснеевской марки авторской стилистикой работающих на ней художников, превращая их в подобие кинематографических рабов. Но все же неверно утверждать, что Лукас пошел проторенным путем. Он сам человек-корпорация. И в этом его новаторство, позволившее ему заработать больше, чем все остальные в Голливуде.

На вопрос о новаторстве Лукаса можно ответить словами исполнительного продюсера студии Universal Неда Танена: «Никто не сделал того, что сделал он. Никто. Джордж Лукас здесь, а остальной бизнес — там. Лукас — человек, который сумел вырваться, кто побил систему, выстроив свою собственную»[4].

Джордж Лукас — человек, который стремился контролировать все стадии производства еще на раннем этапе своего творчества, о чем, в частности, рассказывал его «покровитель» в Голливуде Фрэнсис Форд Коппола, под продюсерством которого Лукас снял первый полнометражный фантастический фильм «THX 1138». В 1975 году Лукас создал свою первую компанию Lucasfilm и стал очень осторожно инвестировать в нее средства, в отличие от того же Копполы, активно привлекавшего к своей студии Zoetrope новых режиссеров-авторов и позволявшего себе самые рискованные шаги. Как глава студии Лукас делал ставку прежде всего на «Звездные войны», а также на

---

[2] О фильме «высокого концепта» см.: А р т ю х А. Маркетинг стиля. — «Искусство кино», 2012, № 2.
[3] Цит. по: Г р е й с е р Марк. «Звездные войны: Эпизод VII» выйдут в 2015 году». — Variety, Russia. Опубликовано 31 октября 2012 года. URL: http://www.varietyrussia.com/news/show/name/zvednie_voiny_vyidut_v_2015
[4] Цит. по: P o l l o c k D. Skywalking. The Life and Films of George Lucas. New York: Da Capo Press, 1999, p. 246.

«Звездные войны. Эпизод IV: Новая надежда», режиссер Джордж Лукас

суперуспешного Спилберга, и в дальнейшем компания упрочила свою репутацию благодаря таким проектам, как сериал об «Индиане Джонсе».

«Слабостью» Лукаса были спецэффекты, ради развития которых он создал компанию Industrial Light & Magic, оказавшуюся в центре Нового Голливуда, поскольку она выполняла заказы на самые передовые эффекты и, по сути, работала как сервис-компания. Современная империя Лукаса до слияния с Disney также включала в себя компании Skywalker Sound, THX Group, Lucasfilm Licensing, Lucas Digital, Lucasarts Entertainment Company, Lucas Games, Lucas Learning Ltd. Все эти компании специализируются на интерактивных играх, спецэффектах, мерчендайзинге, лицензировании, образовательных мультимедиа, новых дигитальных технологиях, креативном саунд-дизайне.

И все же, если бы не было успеха «Звездных войн» в 1977 году, империи могло бы не быть. Этот успех был отмечен десятью номинациями на «Оскар» и принес золотые статуэтки в категориях: художник-постановщик, звук, музыка, монтаж, костюмы, визуальные эффекты.

25 мая 1977 года журнал Variety опубликовал восторженную статью о «Звездных войнах», описав их как «невероятный фильм», который явился, словно «глоток свежего воздуха, прорвавшись сквозь цинизм, развившийся в последние годы и приведший к деградации концепта доблести, посвящения и героизма»[5]. По мнению журнала, он возвращал зрителя к старым формам голливудского зрелища, включая сериал о Флэше Гордоне, фильмы Эррола Флинна и работы Уолта Диснея. Подобно этим предшественникам, «Звездные войны» были зрелищем для всех возрастов.

Новый Голливуд — это постмодернистский Голливуд. Как типичный постмодернистский фильм «Звездные войны» отличались полижанровостью и были одновременно и фантастикой, и фильмом действия, и эпической сагой. Они были адресованы прежде всего детям, хотя в результате нашли себе фанатов и среди взрослых. По словам Лукаса, он хотел прежде всего сделать фильм «для детей, который бы содержал в себе мораль, поскольку все забывают сказать детям: это хорошо, а это плохо»[6]. Как отметил его биограф Дэйл Полок: «Лукас просто видел зияющую лакуну на кинорынке: аудитория уста-

---

[5] Цит. по: K r a m e r P. The New Hollywood. From Bonnie and Clyde To Star Wars. London and New York: Wallflower. 2005, p. 89.

[6] Цит. по: F r i e d m a n Lester D. American Cinema of the 1970-s. Themes and Variations. Edited Lester D. Friedman. Rutgers University Press. New Bunswick, New Jersey. 2007, p. 185.

ла от кинематографического секса и насилия конца 1960-х — начала 1970-х; она хотела смотреть комедии и приключенческие фильмы действия, вроде тех, какие предоставляла голливудская классика»[7].

Лукас начал работать над идеей фильма еще в 1972 году. Однако только успех «Американских граффити» позволил ему найти деньги на проект на студии FOX и, что не менее важно, ввести в дело свою студию Lucasfilm, сохранив за собой права на идею, мерчендайзинг, а также на музыку, написанную композитором Джоном Уильямсом, которая в дальнейшем стала визитной карточкой фильма и одним из самых продаваемых саундтреков. Гонорар Лукаса за сценарий первого фильма составлял 50 тысяч долларов, а за режиссуру — 100 тысяч долларов. К 2006 году Лукас заработал на продажах прав на фильм и сопутствующие товары более 9 миллиардов, став создателем самой доходной франшизы в истории кино. В чем было новаторство идеи Лукаса? Прежде всего в том, что «Звездные войны» изначально планировались как долгосрочная франшиза. Причем никто из глав студии FOX в это не верил, потому свободно отказались от права на мерчендайзинг, в итоге принесший гигантские прибыли Лукасу. Между тем уже к 1977 году «Звездные войны» были готовы как шестичастевый проект как минимум на стадии сценариев.

Первые фильмы «Звездных войн» снимались в Англии и Тунисе, где натура и персонал были гораздо дешевле, чем в Америке. Большая часть бюджета (почти 10 миллионов долларов из 13 миллионов) пошла на спецэффекты, а также на запись звука в системе Dolby. Именно Лукас ответствен за приглашение команды молодых мастеров по спецэффектам во главе с Джоном Дукстрой, которая сотворила 360 эффект-кадров космической оперы. Ранее Джон Дукстра работал оператором у мастера спецэффектов Дугласа Трамбла, участвовавшего в создании фильма Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея». Трамбл и порекомендовал его Лукасу. Новаторство замысла Дукстры состояло не только в том, чтобы создать космические баталии с движущимися кораблями (танцующие звездолеты были у Кубрика за десять лет до этого), но также в том, чтобы заставить камеру легко двигаться, панорамировать в космическом пространстве. Для съемок впервые использовался голубой экран — технология, которая до сих пор работает в Голливуде. Лукас не скрывал, что по качеству спецэффектов хотел превзойти фильм Кубрика. «2001: Космическая одиссея» была вехой, самым большим произведением, когда-либо сделанным в научной фантастике, — говорил Лукас в интервью журналу «Синефекс». — Когда я делал «Звездные войны», огромным вызовом было то, что я хотел создать гораздо более живой фильм, что означало больше кадров, больше монтажных склеек, больше движения, больше работы. Этого раньше не было. Я вглядывался в историю, которую собирался делать, и спрашивал себя: «Так, могу ли я создать такое кино? Как?» И, будучи моложе, отвечал себе: «Да, конечно. Я могу представить, как это сделать». В киношколе я много работал с анимацией, так что я обзавелся модной идеей, как использовать мои знания. Также я работал как оператор и монтажер, и это мне помогло. Я подумал: «Знаю, как все это сложить вместе»[8].

Поворотным событием в развитии Голливуда было то, как Лукас сумел продвинуть свой многочастевый проект. С самого начала он знал, что хочет снять «Звездные войны» в полном масштабе, однако совершенно не был уверен, что FOX захочет его финансировать. Поэтому он закрепил за собой права на все продолжения в надежде найти на них деньги где-нибудь еще. Он не планировал, что его студия спецэффектов будет существовать дольше одного фильма, поскольку не предполагал такого колоссального успеха. Однако после ошеломительной премьеры «Звездных войн» Лукас незамедлительно сделал Industrial Light & Magic стабильной компанией, уже твердо зная, что обязательно будет снимать следующие фильмы.

---

[7] Pollock Dale. Skywalking. The Life and Films of George Lucas. Da Capo Press. New York. 1999, p. 133.
[8] См.: Shay D. 30 minutes with the Grand(God)Father of Digital Cinema. — Cinefex, № 65, p. 24.

Лукас был первым режиссером мейнстрима, осознавшим потенциальную значимость цифровых технологий. Не случайно его называют «крестным отцом» дигитальных эффектов. На протяжении долгого времени компания спецэффектов была центром инвестиций Лукаса. Он вкладывал деньги в обучение персонала, в развитие технологии дигитального монтажа, компьютерной анимации. По сути, Джордж Лукас во многом ответствен за быстрый переход Голливуда на цифровые технологии. В середине 80-х его компания Lucasfilm активно осваивала дигитальный монтаж (Editdroid) и дигитальный монтаж звука (SoundDroid), а компания Industrial Light & Magic работала с ключевыми блокбастерами времени, используя цифровые технологии. В конце 80-х Лукас стал активно пропагандировать дигитальные способы производства и постпродакшна, а в 1983 году он представил технологию THX, которая давала новое качество проекции и звука в кинотеатрах.

И конечно, Лукас использовал открытия в своих сериях «Звездных войн». Рекламный бюджет первых «Звездных войн» был 2 миллиона долларов. Некоторые кинотеатры даже сменили свои звуковые системы, чтобы получить фильм в прокат. И не зря. К концу года он собрал 127 миллионов.

Томас Шатц отметил, что «Звездные войны» стали новым этапом в кино, показав иной уровень «остросюжетного, повышенно динамичного, повышенно «фантастичного» (а потому и аполитичного), завязанного на спецэффектах и ориентированного на юную аудиторию фильма»[9]. Самым неожиданным было то, как «Звездные войны» соединяли в себе несколько разных жанровых формул, создавая причудливую постмодернистскую мифологию, отсылающую одновременно к восточным религиям, христианству, фильмам о самураях, сказкам вроде «Волшебника страны Оз», вестернам, открывающим новые космические «фронтиры», фантастике. «Я давно интересовался сказками и мифологией, — говорил Лукас. – Я подумал, что нет современной мифологии. Я хотел взять старые мифы и обратить их в новый формат, который мог бы иметь отношение к молодым людям»[10].

Джордж Лукас никогда не скрывал, что читал труды Джозефа Кэмпбелла, включая книгу «Тысячеликий герой», откуда позаимствовал основные схемы развития образов двух центральных героев своей саги — Люка Скайуокера (Марк Хэммил) и Анакина Скайуокера (на позднем этапе создания Эпизодов I, II, III его играл Джейд Ллойд). В основе взглядов Кэмпбелла на историю мифологий, популяризирующих идеи Карла Густава Юнга, лежит концепция мономифа. Среди прочего Кэмпбелл описывает, как развивается в разных культурах легенда о чудесном дитя, о его непорочном рождении, трудном взрослении и превращении в спасителя, обладающего необычной силой. Эти варианты легенды находят новую интерпретацию у Лукаса. Его Люк Скайуокер — пример традиционного героя, вроде Ланселота, тогда как Анакин представляет собой образ темного мессии.

Пресловутая «Сила», вызвавшая и восторги почитателей, и язвительность критиков, получает развитие с первого фильма. Обращение к ней навеяно книгами Карлоса Кастанеды (в учении Дона Хуана возникает понятие «жизненной силы» как глубинных духовных ресурсов), Сила отсылает к индуизму, буддизму и даосизму — ко всем восточным религиям, которые видят бога в энергии. Вопрос о Силе был тем, что Лукас унаследовал от поколения 60-х, которое помимо сексуальной революции переживало эзотерическую революцию с ее интересом к восточным практикам и верой в духовное renovatio (обновление). После «2001: Космической одиссеи» Стэнли Кубрика «Звездные войны» стали первым блокбастером мейнстрима, который дал новую популярную интерпретацию эзотеризму, сделав его доступным для младшего поколения.

---

[9] Shatz T. The New Hollywood. // Film Theory Goes to the Movies/ Ed, Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher. New York: Routledge, 1993, p. 8—36.

[10] См.: Bouzereau L. Star Wars: The annotated screenplays. New York: Ballentine Books, 1997, p.27.

Конфликт «Звездных войн» упрощен и четко прочерчен как борьба Добра и Зла. В такой ситуации герой призван установить справедливость (в данном случае победить Империю, символизирующую Зло, и помочь повстанческим силам). Как говорил Лукас: «Я хотел сделать фильм традиционного морального поучения, что-то вроде зрелищного рецепта, который был бы адресован детям. Что-то вроде урока. Откуда извлекается урок? Традицион-

«Индиана Джонс и храм судьбы», режиссер Стивен Спилберг, сценарист Джордж Лукас

но мы получаем его из церкви, семьи, искусства, а в современном мире мы извлекаем его из медиа — кино»[11].

Критик «Звездных войн» Мартин Уинклер отметил, что в качестве прообраза Империи, олицетворяющей абсолютное Зло, Лукас взял Римскую империю, основываясь во многом на нашумевшем фильме Энтони Манна «Падение Римской империи» (1964), а также на трилогии Айзека Азимова «Основание». Тем не менее милитаристский стиль саги Лукаса, безусловно, связан с фантазийными представлениями о Советском Союзе, «холодная война» с которым была в самом разгаре, а также с критическим взглядом на Америку, подпавшую под влияние правых, — не случайно писали, что фильм предсказывает эру Рональда Рейгана.

Несмотря на политический подтекст, Лукас пытался снять прежде всего сказку, оттого так настойчиво повторял в начале каждой части слова «Давным-давно в далекой галактике...», словно «Once upon a time...» («Жили-были...»). Эта сказочность позволяла свободно обходиться с материалом и брать из разных эпох то, что нужно.

Римское прошлое, безусловно, вдохновило Лукаса на то, чтобы представить галактику будущего как Империю, в которой есть император, но есть и сенат, который пытается удержать последние остатки республиканского правления. Силы Добра пытаются помочь сенату сохранить свои полномочия, тогда как силы Зла служат императору и ведут к полнейшей диктатуре. В эпизодах, снятых уже в новом тысячелетии, эта борьба сената за сохранение республиканской формы правления станет более острой.

Образ Империи внешне дан фашиствующим: каски штурмовиков Империи, броня вместо лиц, строевая композиция в духе фильмов Лени Рифеншталь. Не случайно некоторые критики даже назвали стиль фильма «поп-вагнерианским». И если в ранних фильмах еще заметен интерес к эзо-

[11] Classical Myth and Culture in the Cinema. Edited by Martin M.Winkler. Oxford University Press, 2001, p. 272.

терической стороне (сюжет воспитания из Люка настоящего джедая является сквозным для трех ранних фильмов), то в картинах, снятых Лукасом в 2000-е, значительнее политические аллюзии. О Силе здесь уже почти и не говорится.

В нашей совместной с Дмитрием Коммом статье «Звездные войны: политический эпизод»[12] уже доводилось писать о том, что Эпизоды I, II, III отличаются подчеркнутой старомодностью батальных сцен и многофигурностью композиций (и это при том, что война в Персидском заливе, равно как и «бес-

«Американские графффити», режиссер Джордж Лукас

контактная» война в Афганистане, сильно повлияла на батальный кинематограф 1990-х и 2000-х). Отчасти сказалось то, что Лукас хотел выдержать общий стиль сериала. Однако важнее все же то обстоятельство, что он перешел из сказочности в регистр подчеркнуто политического высказывания, превратив, к примеру, эпизод «Атака клонов» (2002) в образец фантастического фильма, выражающего политическое бессознательное настоящего момента.

В нулевые не было смысла снимать про «империю зла» — ее уже не было на карте. Мир изменился, и у Республики появились другие враги. Сознательно или нет, Лукас воплотил в своих поздних фильмах парадигму мышления левых, традиционно видящих во всех бедах умышленный заговор властей с целью уничтожения демократии. Эта концепция мышления помещает в центр мироздания теорию заговора. Усиление этого момента нарушило то, что было характерно для первых фильмов сериала, — духовное измерение. Разговоры о Силе в трех поздних эпизодах почти не ведутся, зато много закулисных интриг. Это делает последние фильмы Лукаса, населенные все теми же сказочными игрушечными существами, философски неактуальными, ибо развитие компьютерных технологий лишь актуализировало вопрос о человеческой уникальности, а следовательно, дало импульс всевозможным религиозно-мистическим учениям. Актуальность была подхвачена теми, кто пошел по пути киберпанка. Что подчеркивает культовый статус и кассовый успех других фантастических фильмов того же времени: «Матрица», «Клетка» или «Сквозь горизонт». Такая фантастика выносит конфликт за границы материального мира, переносит зрителя в трансцендентальные измерения, исследует природу сакрального, таящегося за технологическими изобретениями. Даже Спилберг понял новый тренд, создав, например, экранизации прозы Филипа Киндреда Дика «Особое мнение» и Брайана Олдисса «Искусственный разум». Поздний Лукас решил больше не быть политическим эскапистом, однако не смог ничего сделать в силу своей отсталости от новейших философских тенденций в кино, несмотря на то что бюджеты его фильмов в нулевые значительно выросли. К примеру, бюджет «Скрытой угрозы» — 115 миллионов, «Атаки клонов» — 115 миллионов, а «Мести Ситхов» — 113 миллионов долларов.

---

[12] См.: Артюх А., Комм Д. «Звездные войны: политический эпизод». — «Искусство кино», 2002, № 9.

Однако трудно не согласиться с Томом Шоном, написавшим в своей книге «Блокбастер», что эскапизм ранних «Звездных войн» — это эскапизм в мир национальной мечты, где есть «помпа, парады, зрелища, шоу, спорт, игры, оружие, колокольчики, костер, иллюминации, представляющие один континент для другого»[13] (так, президент Джон Адамс рекомендовал американцам праздновать первое 4 июля в 1776 году). Каждый год Америка импровизирует эту летнюю активную жизнь. С 1977 года, со «Звездных войн»,

«THX 1138», режиссер Джордж Лукас

американцы добавили к своей летней активности походы в кино. Они идут в кино, чтобы увидеть новейшие блокбастеры, которые больше, чем просто кино, — квинтэссенция американской формы жизни. Многие страны имеют свою киноиндустрию, но только Америка делает блокбастеры.

Если посмотреть на «Звездные войны», особенно на первые три фильма, то можно отметить, что присутствие в титрах имен трех разных режиссеров практически не меняет общий стиль сериала. Почему? Во-первых, потому, что Лукас, как автор идеи и продюсер, задал ее с самого начала очень жестко и, если вспомнить замечание Копполы, жестко контролировал. Во-вторых, что самое главное, стиль задают спецэффекты, которых с каждым фильмом все больше и больше и которые реализуются одной компанией — Industrial Light & Magic. Спецэффекты оживляют по принципу «как настоящие» различных причудливых героев космической оперы, вроде R2D2, C-3PO, магистра Йоды, Джады. Спецэффекты позволяют героям стрелять лазерными зарядами, сражаться на лазерных мечах, кружить на истребителях вдоль Звезды Смерти в попытках попасть в ее генератор. Фашизоидный стиль Империи также сохраняется из фильма в фильм. Особую организующую роль играет музыка Джона Уильямса, благодаря которой имперские сцены имеют всегда свою узнаваемую тему, а сцены с Люком Скайуокером и повстанцами — свою. Музыка подкладывается согласно жесткому алгоритму, который обязан соблюдать любой из постановщиков, что программирует четкое зрительское отношение. Перед нами пример «корпоративного авторства», изначально инициированного Лукасом, но сохранившегося на новых стадиях. Подобный пример корпоративного авторства, основанного на точной специализации и разделении труда, в свое время являла студия Уолта Диснея, подчинявшая всех и вся общей сверхзадаче, заданной основателем. (Как известно, не все этим были довольны – на студии Disney была огромная текучка кадров.) Кстати, именно Дисней еще в 1950-е годы заложил основы нового представления о фильме как центре консумеристской культуры, сделав мерчендайзинг частью бизнеса и начав выпускать сопутствующие игрушки и развивать парки развлечений. С 1987 года Disney стала сотрудничать и с Лукасом, открыв в своем парке развлечений Диснейленд первый «Звездный тур».

---

[13] Shone T. Blockbuster. How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love Summer. Free Press. New York, London, Toronto, Sydney, 2004, p. 57.

«Красные хвосты», режиссер Энтони Хэмингуэй, продюсер Джордж Лукас

Мерчендайзинг — это возможность использовать вне кинофильма его логотипы и образы. «Звездные войны» выводят это мышление на новый, более мощный уровень, выпустив огромное число товаров, включая футболки, часы, книги, постеры, игры, саундтреки, конфеты, фастфуд. В этом смысле фильм становится лишь одной из многих статей расходов и доходов. Благодаря им мерчендайзинг стал индустрией как таковой. Однако прозорливость Лукаса-коммерсанта была в том, чтобы не отдать эту статью доходов кому-то другому, полностью поставить ее под контроль Lucasfilm. По указанному «Звездными войнами» направлению пойдут и другие франшизы, вроде «Звездного пути» или «Бэтмана», и подтвердят успешность данной стратегии.

Перспектива успешного мерчендайзинга поменяла мышление создателей фильмов в пользу включения в их структуру product placement — тех товаров, которые потенциально должны быть проданы после выхода произведений. Это касается не только определенных вещей, вроде часов Omega у Джеймса Бонда или костюмов от Prada у героев «Дьявол носит Прада», но даже саундтреков, которые становятся хитами порой еще до выхода фильма. Это приводит к тому, что с конца 70-х начинают образовываться фирмы product placement, которые занимаются тем, что специально продают товары через посредство голливудских картин.

В 1997 году, в честь двадцатилетнего юбилея, спецэффекты «Звездных войн» подверглись обновлению при помощи новых компьютерных технологий. В условиях «корпоративного авторства» вмешательство технологических специалистов нового поколения вполне логично. Кстати, стоит отметить, что Дукстра руководил командой постановщиков спецэффектов только на первом фильме (у него было много разногласий с Лукасом, который непосредственно контролировал создание эффектов), в следующих картинах команды менялись, однако сохранялась студия Industrial Light & Magic. Это показательно, ибо не один человек, а студия сама диктовала стиль. Причем не только для «Звездных войн», но и для фантастического кино в целом. Этот стиль, основанный на идее показа чудесного существа как «настоящего, живого», сохранялся вплоть до революции «Матрицы», приведшей к утверждению алгоритма, который задан командой мастера спецэффектов Джона Гаеты.

«Звездные войны» заставляют задуматься о том, что кинематограф Нового Голливуда актуализирует качество «кино аттракционов», характерное для самого раннего периода эволюции (1895—1906), когда оно еще не наработало нарративные формы. Элементы кино аттракционов являются составляющими некоторых жанров, вроде мюзикла или хоррора, но в классическом Голливуде они преимущественно были виртуозно интегрированы в нарратив. В новых индустриальных условиях, оказавшись перед необходимостью рисковать огромными бюджетами, голливудские продюсеры и дистрибью-

торы стали возвращаться к идее о том, что зрелищность является панацеей, а аттракционная структура фильма — наиболее выигрышной. Эффекты «Звездных войн» усиленно работают на то, чтобы, как отметил Джефф Кинг, «показать все большим, чем жизнь, — не реально, а гиперреально, одновременно вводя в воображаемый мир кино, но также и оставляя нас сидящими в креслах и наслаждающимися тем, как это сделано»[14]. Однако, что важно, в блокбастерах Лукаса зрелищность не затмила нарратив, а изменила его в пользу так называемого зрелищного нарратива, то есть сделала структуру повествования более фрагментарной, блоковой, а сюжетную линию более простой. Достаточно посмотреть на алгоритм «Звездных войн: Новой надежды» и «Звездных войн: Возвращения Джедая», где финальный экшн (уничтожение Звезды Смерти) представляет собой большой затянувшийся аттракцион с полетами звездолетов, перестрелкой, взрывами, жертвами. Причем в третьем фильме («Возвращение Джедая») Звезда Смерти становится мощнее и экшн соответственно усложняется.

Необходимость завоевывать иностранные рынки стала более актуальной задачей с развитием блокбастеров, поскольку мегабюджеты труднее окупать на национальных рынках. Это также повысило ставку на зрелище, которое, по мнению производителей фильмов, способно лучше преодолевать языковые и культурные барьеры. Естественно, что в подобной ситуации режиссеру приходится в гораздо большей степени полагаться на мастеров спецэффектов, отвечающих за зрелищность и по сути заявляющих себя как соавторы. Специалисты ILM сделали для «Звездных войн» не меньше, чем постановщики.

Зрелищность во многом предопределила бум на фантастику и экшн в эпоху блокбастеров. Научная фантастика с ее интенцией открывать новые миры, технологии и формы жизни стала идеальной ареной для показа высокого уровня зрелища. Что и было продемонстрировано «Звездными войнами», которые, в свою очередь, вдохновлялись «Космической одиссеей», где уровень зрелищности был продемонстрирован уже в первой сцене с танцующими звездолетами.

Как образцовый блокбастер «Звездные войны» состоят из блоков, которые слаженно соединены между собой. В этих блоках развитие характеров не более важно, чем столкновение космических кораблей. Однако, как верно заметила Барбара Клингер, особенность блокбастера заключается в том, чтобы «разнообразить позиции зрения»[15] и максимализировать потенциальную аудиторию, иными словами, сделать эти блоки как можно более разнообразными, зрелищными. Джордж Лукас это понял одним из первых, и в этом его безусловное новаторство. Блоковое строение позволяет блокбастеру быть более успешной франшизой, потому что каждый из блоков может содержать ряд образов, способных стать потенциальным товаром мерчендайзинга.

«Звездные войны» — самая успешная франшиза в истории: к 1997 году сериал собрал 1,3 миллиарда долларов в кинопрокате, видеопродажи и видеопрокат составили 500 миллионов, CD-ROM и видеоигры принесли 300 миллионов, одежда и аксессуары — 300 миллионов, книги и комиксы — 300 миллионов, игрушки и игральные карты — 1,2 миллиарда[16]. В дальнейшем приквел «Звездных войн» «Скрытая угроза» собрал 922 миллиона в мировом покате, уступив только «Титанику», собравшему 1,8 миллиарда долларов. К общим сборам франшизы добавились сборы «Атаки клонов» — 624 миллиона долларов и «Мести Синкхов» — 800 миллионов. К этому еще стоит добавить DVD, сборы от тематических парков, продажи прав на телевидение и т.д. Франшиза продолжает работать, теперь в составе Disney.

---

[14] King G. Spectacular Narratives. I.B.Tauris. London. New York, 2009, p. 1.
[15] Klinger B. Digressions at the cinema: reception and mass culture. — Cinema Journal, vol. 28, no. 4. Summer 1989, p. 4.
[16] См.: Sterngold J. The Return of the Merchandiser. — New York Times, January 30, 1997, sec. C-1.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Рай обретенный и потерянный

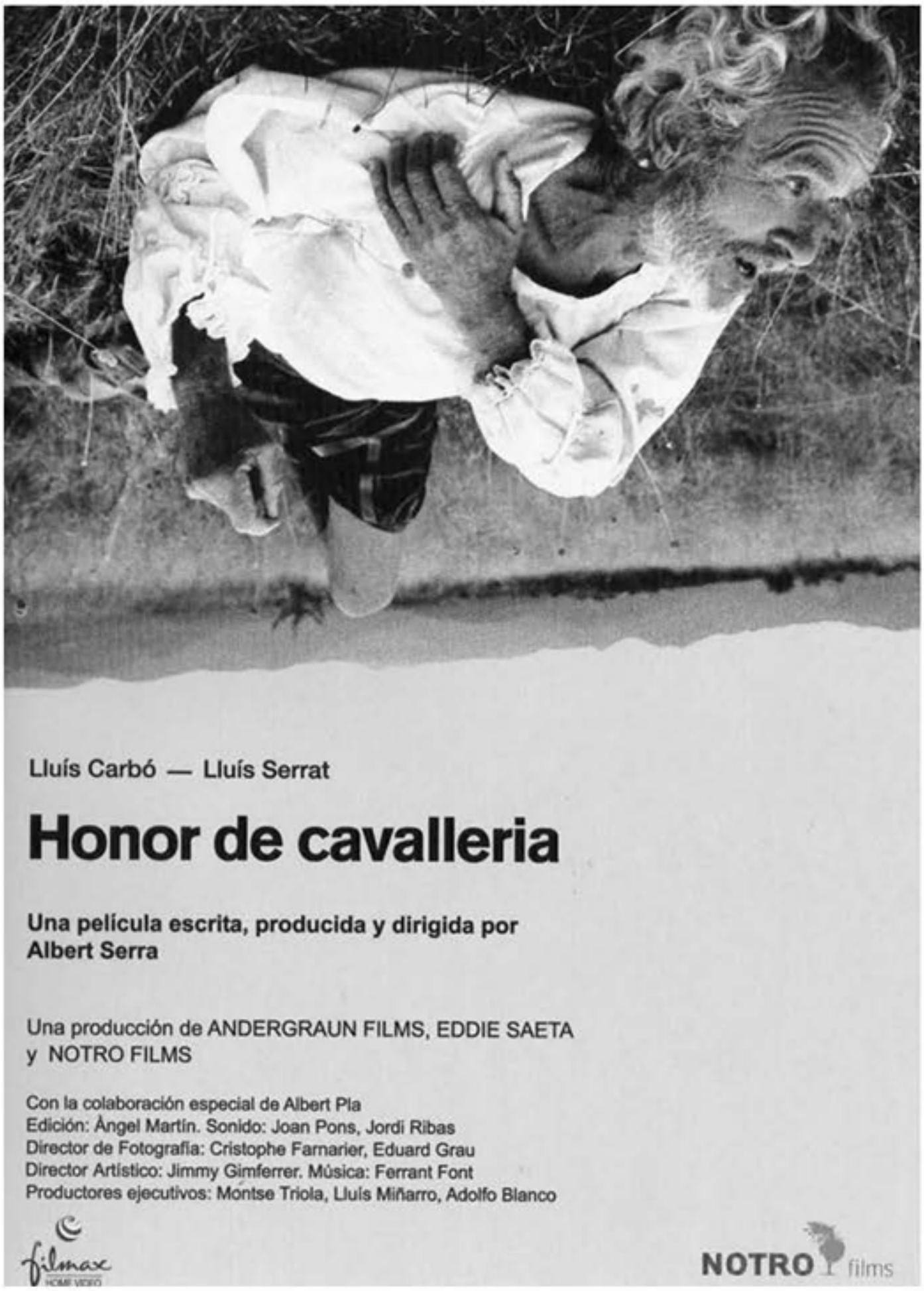
Альберт Серра

Фото с личного Facebook

Каталонец Альберт Серра — не просто один из самых оригинальных современных режиссеров, но также поучительнейший случай творческого становления.

Если не считать проходную комедию «Господь создал эти вещи для меня» (2011) и нескольких короткометражек, на сегодня Альберт Серра снял четыре полноценные картины. Каждая из них по-своему претендует на манифест очередного «нового кино» и мало похожа на остальные работы своего создателя. В результате, отметившись в таких разных областях, как региональное «этнокино» («Креспия...», 2003), ультрамодный артхаус («Рыцарская честь», 2006), авангардная евангелистика («Песнь птиц», 2008) и монструозный симбиоз видео, кино и современного искусства («Имена Христа», 2010), Серра к настоящему моменту завоевал прочную репутацию непредсказуемого, но при этом неизменно актуального кинематографиста.

Как и полагается художнику такого профиля, в фигуре Альберта Серра оказалось сосредоточено множество на первый взгляд конфликтующих и взаимоисключающих характеристик. Ревностный патриот (картины на родном языке, кочующие из фильма в фильм непрофессиональные актеры — «корешки» режиссера из родной деревни) — и откровенный космополит; непримиримый критик современного искусства (за его самодостаточность и элитарность) — и представитель той же самой бескомпромиссной, незаинтересованной в зрителе стратегии, давным-давно вдрызг рассоривший широкую публику и с артхаусом, и с contemporary art; преемник Довженко, Дрейера и Одзу (к этим мастерам, в частности, Серра возводит свою эстетическую родословную), невозмутимо снимающий собственные творения на «профанную» «цифру». Добавьте к этому другие его фирменные рецепты: отказ от заранее написанных сценариев и вообще от какого бы то ни было избыточного контроля (в частности, съемка якобы по методу ста-



«Рыцарская честь». Афиша

рых мастеров, то есть не заглядывая в монитор[1]), ставка на импровизацию, минимальный бюджет — короче, все то, что профан резюмирует словом «авось», — и станет понятно, что перед нами настоящий баловень богов, выпускающий шедевр за шедевром без всяких видимых усилий, по своему веленью, по щучьему хотенью. А также безусловный мастер художественной иронии, применяющий в своих работах самую разнообразную иронической редукцию реальности.

[1] Этот прием стал ключевым в религиозной «Песни птиц», заставив вспомнить другой случай: как сознательный атеист Луис Бунюэль (получивший, правда, католическое образование) был рад, когда обзавелся видеокамерой, позволявшей следить за происходящим на съемочной площадке в режиме реального времени: «Начиная со «Скромного обаяния...», с 1972 года я работал с помощью видеокамеры. С годами мне стало трудно двигаться во время съемок и давать указания актерам. Я садился перед монитором, на котором была та же картинка, что и в визире оператора, и мог поправить кадр и место актеров, не поднимаясь с кресла. Такая техника позволила мне экономить силы и время» (Луис Бунюэль. Мой последний вздох. М., 1989).

Дебютная картина Альберта Серра «Креспия. Фильм, а не деревня» была сосредоточена на бесхитростно показанной повседневности односельчан и вышла аккурат в преддверии общественного интереса как раз к такого рода милым, непритязательным и слегка сентиментальным опусам[2]. Впрочем, несмотря на исключительно подходящий момент ее выхода, эта простая, чтобы не сказать обманчиво простецкая картина легко могла бы пройти незамеченной, кабы не последующая за ней «Рыцарская честь», выпущенная два года спустя и выполненная в уже совершенно другой (но не менее модной) манере. Ленивейшая ода природе, а заодно аскетичная вариация по мотивам «Дон Кихота» (назвать ее экранизацией, даже вольной, сервантесовского романа не поворачивается язык) попадает в каннский «Двухнедельник режиссеров», затем еще на несколько фестивалей, после чего ее создатель был определен в глашатаи современного артхауса наряду с такими разными авторами, как Апхитчатпхонг Вирасетакун и Наоми Кавасэ.

«Песнь птиц»

Третий полный метр — «Песнь птиц» — закрепляет статус Альберта Серра как авторитетного представителя современного религиозного кино. Посвященная евангельскому сюжету о приношении волхвами даров новорожденному Иисусу, «Песнь...» на первый взгляд стилистически ближе к «Рыцарской чести», чем к «Креспии...» (тоже безусловный артхаус), но и от «Чести» она отличается принципиально. Чем именно? На этом имеет смысл остановиться подробнее.

Первые два фильма Серра, предельно непохожие один на другой, словно снятые далекими однофамильцами, были непостижимыми попаданиями в яблочко — играючи, не целясь, по благословению свыше. Создателем же «Песни...», при всех разнообразнейших ее достоинствах, выступает уже не невинный обитатель средиземноморского Эдема («Креспия...») и не боговдохновенный пантеист-визионер («Рыцарская честь»), но сотворенный из праха смертный человек, познавший пусть пока еще не труд в поте лица, но, во всяком случае, и сомнения, и рефлексию. Не исключено, что при большом желании в «Песни...» можно расслышать и появившуюся у автора легчайшую одышку[3], но, даже если она фантом, остается бесспорным, что это самый конвенциональный и первый по-настоящему *профессиональный* фильм Альберта Серра. В «Песни...» Серра, совсем как обычный постановщик, позаботился о куче самых разных вещей: подобрал место съемок (в частности, далекие от родной Каталонии пустынные исландские ландшафты), старательно нарисовал сюжетную линию, отрегулировал свет и тень, продекорировал и отполировал эпизоды, отснял в течение двух месяцев материал, отобрал и склеил из отснятого материала лучшее. Иными словами, отошел от своего привычного «безотходного» типа производства. Вопреки этому или благодаря позиции Серра остаются достаточно радикальными, баланс между глубиной и поверхностью, между серьезностью и иронией — близким к идеальному, и режиссер продолжает завоевывать сердца доверчивых синефилов.

---

[2] См. малобюджетные картины в диапазоне от Келли Рейхардт до «независимых» авторов сегмента mumblecore.

[3] Во всяком случае, одышка имеется у двух из трех волхвов-пилигримов, страдающих ожирением. В некоторых эпизодах внушительные телесные размеры героев иронически обыгрываются, и это не единственное ироническое решение, не препятствующее, однако, серьезному тону фильма в целом.

На волне успеха Серра, выбиравший в тот момент из нескольких разных проектов (от оммажа Фасбиндеру до хоррора про Дракулу), получает грант на картину о взаимодействии художника и телевидения. Заказчик — Музей современного искусства MACBA в Барселоне. Контрибуцией Серра становится трех-с-половиной-часовое и разбитое на четырнадцать частей видеополотно «Имена Христа», в котором режиссер продолжает осваивать новые территории. Помимо продолжительности «Имена...» отличаются еще большим, чем хронометраж, практически бескрайним тематическим размахом, таинственным герметизмом, заставляющим вспомнить, как ни странно, некоторые крупномасштабные проекты Дэвида Линча, обильным цитированием чужого материала (в первую очередь старых фильмов и редкой музыки), наконец, внушительным числом самостоятельных сюжетных линий, развивающихся параллельно, и тотальной импровизационностью. Как будто следуя принципу «опаздываешь? — не спеши!», Серра решает преодолеть исходную навязанность музейного проекта, максимально усложнив себе условия — набрав огромное количество материала и выстроив его за два дня (!). Согласно тому же самому испытанному методу импровизации, который несколькими годами ранее принес ему заслуженную мировую славу.

«Имена Христа»

Привезя «Имена Христа» в Москву и показав фильм в ГЦСИ, Серра сообщил о «трех уровнях, трех языках» картины, возможно, имея в виду (предположу, на свой страх и риск): 1) линию о съемочной группе, которая постоянно готовится к таинственному «большому проекту» и ищет под него деньги, 2) последовательность христианских образов и метафор, символизирующих каждую часть и обозначенных в фильме объектами, заимствованными в музее, 3) парад даже не цитат, а крупных кусков из старого кино, начиная от классического Голливуда. Все эти линии, не смешиваясь, чередуются одна с другой, образуя скорее пестрый коллаж, чем единую ткань, и заставляя даже искушенного зрителя примерить на себя роль недалекого профана, по большей части неспособного проследить за всеми симультанными процессами и атрибутировать все инкрустированные в фильм отсылки и намеки, чей откровенно чужеродный характер, однако, настойчиво требует их опознания и осмысления. Но главное даже не затрудненность полноценного зрительского осмысления того, что происходит на экране, а то, что величественность тревожной и эмоциональной неопределенной машинерии проекта, ее многозначительный ряд, наполненный символикой, иносказаниями и метафорами, не дают возможности «просто получать удовольствие» и до конца поддерживают зрителя в достаточно неуютном положении.

Персонажи «Имен Христа», входящие в некую съемочную группу, постоянно ведут между собой разговоры о том, насколько грандиозен и беспрецедентен проект, к которому они вот-вот приступят. Кроме речей о беспрецедентности проекта мы слышим также предупреждения о том, что каждый должен оказаться его достоин. Герои говорят — загадочно и напыщенно — о необходимости работать в команде, напоминают о жертвах, которые им и их коллегам следует быть готовыми принести, чтобы помочь в осуществлении великих замыслов. За этим внешне серьезным обменом мнениями уже не скрывается, а вполне открыто слышна авторская ирония, не ясно, впрочем, на что направленная и что именно позволяющая нам переосмыслить. Судя по

«Креспия. Фильм, а не деревня»

тому, что предметно зрителю ничего не сообщается ни о готовящемся грандиозном проекте, ни о цели параллельного потока сюрреалистических метафор и цитат, фактической темой этой гигантской — и по продолжительности, и по охвату — картины оказываются гигантомахия и мегаломания как таковые, их пустые оболочки, внешние атрибуты и особенности. И здесь мы приходим к интересному явлению, которое может объяснить творческую неудачу, которую Серра, думается, впервые потерпел в «Именах Христа»: вероятно, полноценно совместить мегаломанию с самоиронией, по меньшей мере, непросто, поскольку мегаломан постоянно оказывается несколько более серьезен по отношению к себе, нежели ироничен; ирония не способна полностью «накрыть» мегаломанию, ибо, накрывая ее предметно, она не имеет ее же масштаба. Может быть, поэтому самоирония другого знаменитого каталонца — Сальвадора Дали — звучала по обыкновению фальшиво, при том что его нарциссизм с культом собственного величия был куда более убедителен и серьезен?[4]

После «Имен Христа» Серра взял паузу. Передышка, прерываемая участием в альманахе «60 секунд одиночества в нулевом году» (60 Seconds of Solitude in Year Zero, 2011) и малозначительным междусобойчиком «Господь создал все эти вещи для меня»[5], тянется уже три года, что как бы служит приглашением разглядеть траекторию пройденного пути, благо все большие проекты Серра составляют вместе редкое смысловое единство.

Дебютная «Креспия...» — в соответствии с ницшевской «Веселой наукой» и делёзовской «Логикой смысла» — провозглашала отказ от глубины подтекста не только за счет легковесного повествования, но и на тематическом уровне. Это был гимн естественному соприродному бытию, имманентному пейзанскому существованию, мастерски скрывающий чеширскую улыбку автора. «Рыцарская честь» продолжала линию теофанического восторга, но уже невольно заставляла зрителя рефлексировать увиденное, соучаствовать в осмыслении неожиданной сервантесовской метафоры, а заодно указывала на те пути, в направлении которых язык «медленного артхауса» был и ограничен, и незаменим. В «Песни птиц» происходит смыкание мифа с литературой и чуть ли не с эстрадой, а в «Именах Христа» Серра, по сути, впервые высказывается уже напрямую — и этим сообщением, сделанным как будто все в том же режиме сакральной импровизации, оказываются тотальная ме-

[4] Аналогия с Дали не случайна: в «Именах Христа» Серра неоднократно обращается к сюрреалистическим метафорам, уподобляя, например, Христа сыру, и т.д.

[5] Любопытно, в нарциссическом контексте, обратить внимание на название картины.

«Рыцарская честь»

галомания и ирония на тему мегаломании. Из пряной приправы, оттеняющей основной вкус блюда, ирония в «Именах Христа» становится основным ингредиентом фильма, расшифровываемым как тотальный авторский волюнтаризм, никому и ничему не подотчетный.

Выступая в московском ГЦСИ, Алберт Серра несколько раз на разные лады повторял мысль, что начал снимать кино и продолжает это делать по двум причинам: одолеть скуку и изменить свою жизнь. И действительно, занятие режиссурой было для него не просто развлечением, но способом открыть для себя новые горизонты в своей жизни, расширить свой опыт и возможности через искусство, понятое в первую очередь как художественный эксперимент. В результате Серра настойчиво и последовательно — надо отдать ему должное — отказывался от труда, от ремесленничества, от условных и навязчивых эстетических конвенций, чтобы в итоге, нарушая многие из них — как бы с завязанными глазами, на ощупь, в виде фокуса, чей механизм фокуснику неизвестен, — прийти к тому или иному откровению. И как минимум трижды ему это удавалось, пока в четвертый раз он не потерпел оглушительный провал. Кем только ни побывал режиссер за это время в зависимости от избранной темы и стратегии: и бесхитростным провинциалом, воспевшим райскую провинцию, и прилежным учеником, терпеливо всматривающимся в таинство природы и одновременно таинственным эзотериком, переведшим Сервантеса на язык пантеизма, и визионером-евангелистом, ищущим новые образы для архетипического сюжета, и, наконец, в последнем фильме — самозванцем, парвеню и лжепророком, не нашедшим другой темы, кроме абсолютной пустоты всего и вся, пышно замаскированной под абсолютную же полноту. Но и этот результат нельзя назвать бессмысленным. «Имена Христа» показывают, что ресурс импровизации не вечен, содержательность по определению не бывает беспредметной, а авторский нарциссизм — даже сколь угодно иронический, — видимо, не самый подходящий предмет для того, чтобы заставить зрителя поверить в чудо под названием «кино».

Р А З Б О Р Ы

«В тумане»,
режиссер
Сергей Лозница

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Кино тут рядом

Задаюсь вопросом: чем живо актуальное киноискусство сегодня? Пытаюсь его сузить до субъективного: чем оно цепляет зрителя — такого, как я, — с которым не стоит блефовать и заигрывать? Где то кино, после которого «чувствуешь себя поглупевшим, но зато переполненным поэзией и подлинным искусством»?

Конечно, оно может притаиться где угодно. Но все реже в мейнстриме, который настойчиво изменяет своей кинематографической природе в угоду компьютерному гению. Теперь район поисков ограничивается кругом фестивальных форпостов, которым только и остается, что противостоять «коммерческой цензуре» и отстаивать примат кинематографического искусства.

Водораздел между прокатным и фестивальным кино становится все более роковым. Теперь он обнаруживает не столько конфронтацию вкусов, сколько разрыв поколений. Пубертатные страсти кипят в мультиплексах. Природа человеческих поступков переведена на язык комиксов. Фантазии подменяют реальность. Жизнь как таковая в любых ее проявлениях изживается с больших экранов, а вместе с ней изгоняется из залов и зритель, этот жизненный опыт впитавший.

Нам еще предстоит осмыслить феномен кэмероновского «Аватара» — не с позиции кассы или его технической изобретательности. И первое, и второе

«Аватар», режиссер Джеймс Кэмерон

«Рай. Любовь», режиссер Ульрих Зайдль

в кино — вещи относительные и преходящие. «Аватар» же войдет в историю как манифест восторженного инфантилизма. Конечно, он рисует идиллические образы торжества добра над злом, природной чистоты над техногенным миром. Но в этом акте манихейства залогом такой победы является отказ от всего земного. Высшим проявлением этого отказа становится решение героя сменить плоть человека на оболочку виртуальной химеры. Не из соображений протеста, а в силу естественной потребности, как единственно возможный радикальный жест, восторженно встреченный миллионной армией подростков, заставивший их почувствовать себя выше, благороднее, значительнее. «Аватар» рассматривает виртуальное существование как наиболее совершенную форму бытия, как желанную альтернативу физической реальности со всеми ее изъянами. Вполне последовательно эту мысль развивает не только сюжетная линия «Аватара», но и сам художественный принцип замены актеров на анимированные схемы.

Конечно, «Аватар» не с неба свалился. Он возник в окружении сонма кинофэнтези и кинокомиксов как некая программная установка, доктрина новейшего entertainment, порывающая с традиционной эволюцией киноязыка. «Аватар» выступает от лица Голливуда, словно заново рожденного, обратившегося вспять к временам, когда кино не строило из себя искусство. Он же декларирует эру компьютерных интровертов, геймеров и героев социальных сетей, страдающих виртуальной зависимостью и все более неадекватных в своем взаимодействии с реальностью.

Может быть, поэтому, из чувства сопротивления грозящей массовой мутации, мейнстриму противостоит искусство постдока[1]. Чтобы противодействовать искусственной породе терминаторов масскульта, кинематографическое искусство все пристальнее и напряженнее вглядывается в глаза реальности и жертвует буйством визионерских образов.

Всякое авторское измышление, игра, вымысел теперь неотделимы от документальной среды обитания, от истинности изображения. Кажется, что кинематограф вновь мобилизует все свои силы, чтобы выжить. Так когда-то выжил итальянский кинематограф, а с ним и вся послевоенная Италия, явив миру неореализм — то кино, которое Годар называл «сопротивлением условной реальности, борьбой за другую реальность». В послевоенные периоды, когда нации теряли свою идентичность и продавали себя с потрохами, именно кинематографическое искусство возвращало их к жизни. Вертов и Эйзенштейн сотворили великий «монтажный» миф об СССР, немцы обнажили собственные искореженные и смятенные «души за работой» в сумеречных шедеврах экспрессионизма. И таким образом заблудшие империи и выжили,

[1] См. книгу Зары Абдуллаевой «Постдок. Игровое/неигровое». М., 2011.

и были признаны. Теперь же, когда национальные интересы уступают дорогу мультикультурным образованиям, кинематограф, чтобы не превратиться в игровую приставку, вынужден отстаивать основу уже собственной идентичности.

Когда же все это началось? С достопамятного 1999 года, когда реализм братьев Дарденн взял верх над кино *«с размахом и тонкостями»*. Радикальный поступок каннского жюри под председательством Дэвида Кроненберга еще долго трактовали как «жест, полный инфантильной злобы». Однако стоит обратить внимание на символику, которая сопровождала данное решение. Кроненберг — *автор картин о человеческих мутациях* — предпочел одним резким движением перенаправить вполне состоятельный авторский кинематограф в другое русло. Туда, где стирается грань между воображаемым и действительным. Где уже не автор полновластный хозяин положения, где он уже не демиург, а только соавтор магнетической физической реальности. Где властвует «моральная точка зрения», растворенная в наблюдении, созерцании, подглядывании за жизнью. То есть Кроненберг в ситуации грозящей виртуальной опасности попросту встряхнул искусство, вернул его в лоно исконной идеи — реабилитации физического бытия.

Он поощрил другую эстетику, сотканную не из интеллектуальных фантазий и снов, продиктованную не филигранно выстроенной мизансценой. Он проголосовал за шероховатую реальность, за дрожащую камеру, упирающуюся в затылок героям, за то, что следовало бы назвать «спонтанным дыханием жизни».

Любопытно, что «поступок Кроненберга» оказался более результативным, чем манифест «Догма». Он всего лишь поддержал кино, которое — в отличие от датского постулата — не ограничило авторских свобод. При этом сам Кроненберг ни до ни после не изменял *постановочному* стилю, предоставив *другим* обживать территорию *постдока.*

За десять лет постдок пережил несколько взлетов и ренессансов, он вывел в свет десятки (!!!) имен, за творчеством которых мы пристально следим. Из маргинальной сенсации направление постдока превратилось в фестивальный бренд. Мода породила клише, но восторги и разочарования, даже некоторая пресыщенность «игрой под документ» не отменила крайне важного для этого направления свойства «сопротивления».

Господствующий подростковый мейнстрим моделирует измышленный облик реальности, который льстит зрительскому самолюбию. Он действует как друг, подставляющий плечо, желающий нравиться, готовый подыграть в любую минуту. Постдок идет от обратного — он, скорее, внушает страх, потому что заставляет *видеть то, что очевидно.* Фильмам постдока свойственна лишь одна страсть — нацеленность на достоверность.

В своей борьбе с условностью реалистический кинематограф сегодня как никогда свободен от правил и не руководствуется догмами. Он вправе истончать стенки между фикцией и документализмом в какую угодно сторону. Документалист строит свои работы по законам игровой драматургии, в то время как игровик активно использует арсенал документальных средств.

Игровое и документальное всегда играли в кошки-мышки. Будучи декларативными антиподами, поборники их чистых форм нередко сами переступали черту, отделяющую факт от вымысла. И Эйзенштейн, и Вертов в действительности сотворили миф об СССР — только постановочные кадры из «Октября» до сих пор принимаются за *хронику*, в то время как вертовская «Шестая часть мира» рисуется впечатляющей утопической *метафорой* необъятной родины моей.

Сегодняшний постдок объявляет перемирие в гражданской войне игрового и документального кино. Он смягчает оппозиции, чтобы единым строем противостоять потребительским представлениям о жизни. А заодно открывает новые грани, новые возможности, новую зрелищность в исследовании действительности методами кино.

В чем кроется эта новизна? Постдок в нынешнем его состоянии отличается от своих кровных предшественников в лице «посудомоечного» или «рассерженного» реализма 60-х, «синема-верите», «группы Вертова», «подпольного» кино, новой шведской школы, «фильмов Les Edition de Minuit»[2], чей художественный документализм выражал острый интерес к общественным темам. Даже если теперь мы обнаруживаем черты гражданской заостренности в работах Кена Лоуча, Антони Краузе, Михаэля Главоггера, Бориса

«Эпизод из жизни собирателя металлолома», режиссер Данис Танович

Хлебникова, Бенце Флиегауфа, Даниса Тановича, их репортажная фактура уже не обязана заряжать зрителя протестным настроением и повышать наше политическое сознание. Искусство постдока может по-прежнему маскироваться под фрагмент публицистической правды, но с целью куда более замысловатой.

Если тяга к реализму обусловлена не исключительным интересом к социальным и политическим проблемам, то что тогда лежит в ее основе? Лучшие докьюдрамы вгрызаются в реальность и упиваются жизнью, вскрывая ее глубинные экзистенциальные пласты. Кинематограф постдока интересует не догма убеждений, а человек в его исконной сути. Единственное, что в состоянии нас волновать, интриговать, возбуждать, сердить, провоцировать, — это мы сами.

Когда в середине 60-х, на пике социальной активности, Сёхэй Имамура снял «Испарившегося человека», фильм на злободневную для Японии тему исчезновения людей, он спровоцировал крупный скандал. Расследуя случай о пропаже безвестного коммивояжера, он коснулся сферы его интимной жизни, в результате чего дотошная социальная документалка трансформировалась в драматическую мистификацию, буквально подсмотренную в замочную скважину. В центре истории оказалась реальная невеста коммивояжера, а также ее сестра, подозреваемая в сексуальных отношениях с «испарившимся» героем. Спровоцированный между сестрами конфликт затмил первоначальную идею и превратил фильм в гениальное высказывание об относительности правды. Полемика о границах дозволенного, развернувшаяся вокруг картины, пыталась умалить ее очевидное достоинство. Стоило автору обнаружить в себе талант вуайериста, как кино наполнилось жизнью и обрело смысл. Чтобы оградить себя от обвинений в аморальности, Имамура обнажил постановочный шов, разыграв документальный эпизод по правилам игрового кино. Так разгар ссоры в чайном домике прерывается повелительным режиссерским «снято», а сам ресторан оказывается декорацией

[2] Классификация, придуманная Франсуа Трюффо, к которой относятся ленты, «претендующие на социологизм, «документы» и «свидетельства» (ранние фильмы Аньес Варда, Жана Руша, Алена Рене).

в студийном павильоне. Подобное нарушение границ между фактом и вымыслом становится ключевым в наше время. Но это взаимопроникновение самостоятельных стихий кино свидетельствует не только в пользу относительности их различий. Такой подход позволяет авторам глубже проникать в суть человеческого бытия и делать это без всякой фальши. Он также помогает режиссерам лишний раз не испытывать судьбу и не превращать злободневное кино в прямые репортажи о смерти.

«Эпизод из жизни собирателя металлолома», режиссер Данис Танович

Когда Данис Танович пошагово реконструирует подлинный случай из жизни собирателя металлолома[3], он стремится создать реальный фильм о жизни как таковой, не желая бросать своих героев на произвол судьбы. Он превращает нищих цыган в героев игровой картины, живописует их скудное существование и мытарства на задворках Европы. Эти исполнители не просто участвуют в игровом кино — в нем они заново проживают драму, через которую им довелось пройти. Фильм снят как художественный очерк, игровой репортаж, который, однако, жанрово неоднороден. И если поначалу мы воспринимаем картину как обличительный социальный триллер, грозящий трагической развязкой — почти всю картину бесправный герой тщетно ищет возможность прооперировать жену, которая носит в себе мертвого ребенка, — то в конечном счете мы обманываемся в своих ожиданиях. Ситуация благополучно разрешается, а герои снова возвращаются в исходную точку. Претерпев потрясения, они с прежней беспечностью принимаются за старую жизнь. Таким образом «идеологический» подтекст перестает играть решающую роль.

Финальная точка делает фильм универсально человечным — мы принимаем героев такими, какие они есть, а заодно и признаем, что наша собственная жизнь всецело принадлежит нам самим. Мы и только мы источник собственных радостей и страданий. Цыгане, не извлекающие уроков жизни, в сущности, вторят в унисон всему человечеству. Таков житейский анекдот, в котором документальное начало (его социальная фактура) служит катализатором для распознания утонченного художественного посыла.

В новейшем кинореализме маргинальный мир по-прежнему является главным объектом внимания. И не только потому, что в этой среде человек постоянно пребывает в пограничной ситуации, подвержен сильным страстям и как никогда естествен. Он — представитель другого социума, являющегося для большинства зрителей terra incognita. И если реальность на экране предстает в своем неприглядном виде, интерес зрителя к ней мотивирован возможностью прожить опыт, которого у него нет. Когда вслед за Брийанте Мендосой мы устремляемся в мир манильских трущоб, совершаем горячий экскурс

[3] «Эпизод из жизни собирателя металлолома» (Epizoda u zivotu beraca zeljeza).

«Белая лента», режиссер Михаэль Ханеке

в спальные районы столицы с Валерией Гай Германикой или впитываем запах богаделен с Ульрихом Зайдлем, мы заглядываем в своего рода запредельный мир в поисках важного для себя знания. Нам хочется узнать другое существование, которого мы благополучно избежали или страшимся пережить. Под воздействием эмоционального стресса мы изживаем в себе наши комплексы и страхи перед враждебными жизненными стихиями. Чем более аутентична среда, тем более полно мы ее воспринимаем и трезво оцениваем.

Смешение игровых и неигровых пространств в кино — это еще один шаг навстречу заветной мечте кинематографического искусства объять мир и видеть его объективно. И если каждый по отдельности вид кино не в силах справиться с этой задачей, то, возможно, объединив усилия, им удастся приблизиться к идеалу. «Ложно слово, но изображение никогда не лжет» — аксиома, которую трудно реализовать на языке искусства, но которую никто не отменял. Кинематограф часто обвиняют в манипуляциях, и с этим нельзя не согласиться, учитывая, что с изобретением монтажа экранную реальность стало возможным резать вдоль и поперек. Но тяга к недостижимой киноправде по-прежнему остается одной из главных задач искусства. В постдокументальном и постигровом кино эта проблема решается при лобовом столкновении противоположностей факта и вымысла: если лжет одно, то другое действует ему в пику. Автор в таком случае старается занять позицию наблюдателя. И если дезориентированная публика вопрошает о морали, ей чаще говорят о том, что «современное искусство задает лишь вопросы, но не дает на них ответа».

В поисках объективности современные авторы предпочитают дистанцироваться от изображения и при этом гипнотизировать его, не упускать его из виду, не отвлекаясь ни на какие побочные эффекты. Реальные шумы вместо музыки, мобильная ручная камера, следующая по пятам за персонажами и продлевающая действие вместо «американского» монтажа, естественные люди вместо заслуженных артистов — боевой арсенал реалиста, ставший едва ли не клише. Убийственно безэмоциональное пространство, вакуумная подушка, которая сохраняется между изображением и зрителем, подобна психологической атаке. Она-то и выводит публику из себя, заставляет ерзать, переживать — ничуть не меньше жанровых примочек. Такие паузы невыносимого напряжения встречаются у Ульриха Зайдля, Михаэля Ханеке, Кристиана Мунджу, Карлоса Рейгадаса, Рубена Эстлунда — локомотивов современного авторского кино. Так же сосредоточенно и самозабвенно всматриваются в изображение Наоми Кавасэ, Сергей Лозница, Александр Сокуров, Гас Ван Сент, Кристи Пую... Всматриваются туда, где за фасадом морализаторских историй и притч промыхает безмолвием жизненное пространство, необъятное, непостижимое, космическое...

«Белая лента», режиссер Михаэль Ханеке

Пристальный взгляд, устремленный в мир и сосредоточенный на человеке, побуждает авторов к большей откровенности. Кинематограф становится предельно интимным. Постдок узаконивает экранный вуайеризм и фотогению тела. В глазах наблюдателя неприкрытое естество — уже далеко не смутный объект желания. Оно — неотъемлемая часть жизненного пространства. Когда камера исследует тела, она «по-документальному» отстранена и одновременно любопытна. И хотя она вторгается в сферу табуированных ценностей, она не склонна живописать совершенство «запретного плода». Ей важно запечатлеть его ординарность, неискаженную фантазиями, видеть тело как объект, неотвратимо приближающий нас к реальности. Так обнажается Кристи Пую в «Авроре», так потрясают своими телесами участники оргии в зайдлевском «Рае», так буднично демонстрируют свою наготу персонажи Брюно Дюмона, Наоми Кавасэ, Винсента Галло.

От социального к человеческому и далее к все более интимному постдок движется по следующему витку развития, когда автор уже не наблюдатель. Он предлагает зрителю следить за его собственной историей, за самыми сокровенными мгновениями своей жизни. Теперь камера смотрит на автора в упор или уподобляется глазам автора, который смотрит на себя со стороны. Темный зрительный зал трансформируется то в исповедальную комнату, то в кабинет психоаналитика, но зритель — это скорее Peeping Tom, который не в состоянии оказывать влияние на процесс, исцелять или давать совет. Он заглядывает в интимный дневник и снедаемый любопытством бесстрастно проникает в чужие тайны. Конечно, авторы подразумевают, что, обнажая свои чувства перед камерой, они заодно выставляют их напоказ перед анонимной толпой. Так поступает Наоми Кавасэ в картине о собственных родах («Рождение и материнство») и в фильмах о тщетных попытках наладить отношения с отцом, связанным с якудза («Объятия», «Небо, ветер, огонь, вода, земля»). Или шведка Миа Энгберг в «Бельвильском ребенке», поверяющая экрану историю своего любовного наваждения в духе сентиментально-дерзкой исповеди Жана Жене.

Самое интимное кино уже не соприкасается с вымыслом, оно априори документально. Это удивительно правдивые истории, похожие на художественные произведения. Но в отличие от последних они не знают ни в чем ограничений, не знают своей судьбы, рождаются по велению жизни, а не по воле режиссера. Так для чего так важны, отчего так волнительны и неприцаемы эти акты творческого эксгибиционизма? Потому что мы продвигаемся в своем исследовании реальности еще на шаг вперед. Мы почти осязаем этот недостижимый идеал искусства, когда вот она жизнь, а кино тут рядом.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Азиатское кино?

ДУШАНБЕ-2012

Границы культурного континента

Что, собственно, называть азиатским кино? На первый взгляд вопрос кажется странным. Да, фильмы, снятые в Азии — от Анатолии до Хоккайдо, от ближневосточных пустынь до островов Индонезии и Филиппин. Но если внимательнее поглядеть на карту, на мозаику наций и стран, утверждение это теряет свою очевидность.

Как быть с кинематографом арабского мира? Расчленять культурное поле по выкройкам физической географии? Сирийское или кувейтское кино относить к азиатскому, а египетское или алжирское считать уже африканским? Так, собственно, и поступают порой организаторы «континентальных» фестивалей. И, на мой взгляд, затевают игру в поддавки. Конечно, следы азиатских — индийских, персидских, индонезийских — влияний при желании можно найти в культуре арабов, живущих на берегах Персидского залива. Но заметны они и на африканском побережье Индийского океана — в Эфиопии, Сомали, в мусульманских районах Восточной Африки. Не случайно на Занзибаре проходит кросскультурный Festival of the Dhow Countries (с кинематографическим конкурсом), в котором участвуют авторы из арабских и африканских государств, из Индии и Индонезии. Назван он в честь парусной лодки доу, арабского челнока, сновавшего между континентами и островами. Неформальное сообщество стран, веками поддерживавших экономические и культурные связи, сформировали не директивы политиков, а течения и ветры.

Трудно отрицать очевидный факт: культура арабского мира оказала значительное воздействие на духовную жизнь сопредельных стран. Религиозные установления, язык священных писаний, а также многие повседневные навыки и бытовые обыкновения вошли в обиход азиатских народов, принявших ислам. И все же с искренним сожалением я предпочел бы вывести арабское кино за рамки собственно «азиатских кинематографий». Арабский мир — сам себе континент (хоть и нет его на географических картах), поле схождения разных культур — контактная зона азиатских, африканских и европейских цивилизаций.

Азиатский кинематограф объемлет пять основных культурных полей. Во-первых, кино ирано-туранской конгломерации. К собственно персоязычным фильмам, снятым в Иране, Таджикистане и Афганистане, стоит прибавить продукцию тюркоязычных стран, испытавших определяющее влияние персидской культуры: картины из Турции, Азербайджана, Узбекистана. Во-вторых, кино Индостана — не только «индустриальный продукт» Болливуда

В основе статьи выступление автора на «круглом столе», организованном в рамках МКФ «Дидор» (Душанбе, октябрь 2012 года) и посвященном современному кино Азии. Текст выступления уточнен и дополнен.

и Лолливуда, но и «другое» кино из Бенгалии и штата Керала, фильмы Бангладеш, Непала и Шри-Ланки. В-третьих, кинематограф Юго-Восточной Азии. В странах Индокитая основной религией остается буддизм. В Индонезии и Малайзии преобладает ислам, католицизм торжествует на Филиппинах. Но при всем различии официальных вероисповеданий уклад народов этого региона во многом схож: сказываются генетические взаимосвязи, давние контакты с индийской цивилизацией, общие пережитки архаического мировоззрения — вера в вездесущих духов, злокозненных и благих. Четвертая зона — кино стран конфуцианского ареала: многоликий синоязычный кинематограф КНР, Гонконга, Тайваня, Сингапура, китайской общины Малайзии, кино Японии и Кореи и, вероятно, Вьетнама. И, наконец, кинематограф Центральной Азии, отражение мировоззренческих ценностей народов тюрко-монгольского круга — фильмы Монголии, Киргизии и Казахстана, а также этническое кино российской Сибири — Якутии, Бурятии, Тувы...

Не все эти земли опоясывал Шелковый путь, но было немало торных дорог и разветвленных тропинок, соединявших между собой разные уголки

«Молчание», режиссер Мохсен Махмальбаф

Азиатского континента. Все местные цивилизации по мере возможностей поддерживали контакты с ближними и дальними соседями по континенту, культивировали взаимный обмен. В пространстве перемещались не только конкретные артефакты — художественные идеи, изобразительные мотивы, фабулы, технологические навыки и бытовые установки. Так, на территории современной Киргизии находят старосирийские надписи и христианские символы, в Якутии — китайские монеты и вещицы степного стиля.

В большинстве азиатских стран кино стало не просто массовым зрелищем — народной забавой, продолжением или же заместителем повествовательного фольклора. Отсюда желанная предсказуемость стереотипных сюжетов. В отличие от европейского кино, где базовым жанром стала психологическая драма, в кинематографе Азии доминирует мелодрама — с ее дидактическим посылом, с четким разграничением элементов добра и зла, с опорой на общинные ценности, на коллективное бессознательное патриархальных сообществ. Дело не в особой сентиментальности местного зрителя — его привлекает внятность жанровых схем, свойственная сказочному фольклору. Каркас мелодрамы проступает в криминальных триллерах и в легких комедиях, в фильмах ужасов и в батальных картинах.

Для носителя традиционного сознания индивид без опоры на «большую семью» (род или клан) никчемен, сир и убог. Член общины нуждается в одобрении ближних, он должен чувствовать свое место в системе соподч-

чиненности, в цепочке динамических взаимосвязей «старших» и «младших». Сама ситуация вовлеченности в жизнь «своих» (земляков, соплеменников, единородцев, соседей) заключает в себе плюсы и минусы — двойственность, чреватую противоречиями и внутренними конфликтами. Принадлежность к «большой группе» дает человеку ощущение защищенности — укорененности в ряду поколений, в определенной точке пространства, в веках. Но вместе с тем лишает вольнолюбивую личность свободы маневра. Индивид, ориентированный на самореализацию, рано или поздно ощущает себя пленником нормативных поведенческих рамок, свода правил, сдерживающих его рост. Разрыв с общинными установками означает «потерю лица». И — «одиночное плавание». Потому неотвязной темой авторского кино пространного континента была и остается эмансипация личности, перекройка сознания — освобождение от застарелых догм. Нежелание режиссеров выносить сор из избы, боязнь представить «большую семью» в невыгодном свете, поколебать ее престиж тормозит развитие азиатской документалистики. Борцы за прогресс снимают порой жесткое неигровое кино, но доминируют все же иные, комплиментарные настроения.

Дает о себе знать ощутимый зазор между культурными предпочтениями вестернизированной элиты и вкусами масс. Разлом, пролегающий между «продуктом народного потребления» и артхаусным кино, в Азии глубже и очевиднее, чем в Европе. Авторские картины создаются в расчете на международный прокат. Их просто не окупить на внутреннем рынке. Фильмы тайского режиссера Апхичатпхонга Вирасетакуна, неоднократного призера Каннского фестиваля, делают кассу на Западе, мелькнув скоротечно на двух-трех экранах в родной стране. В финансировании артхаусных картин участвуют западные продюсеры и европейские фонды. Режиссерам волей-неволей приходится адаптировать этнический материал для зарубежной аудитории, ориентируясь на европейские образцы и стереотипы восприятия западного зрителя. Некоторые азиатские авторы и вовсе оседают в Европе. Даровитый афганский прозаик и кинематографист Атик Рахими, поселившись в Париже, стал «французским режиссером афганского происхождения». Фильмы свои он снимает в родных краях, но нацелены они на европейскую аудиторию.

Экспортным потенциалом на пространствах культурного континента обладает лишь массовая продукция Гонконга и Болливуда. Та, что основана на вековых дидактических архетипах. Этот импортированный продукт функционирует в качестве своеобразного квазифольклора, возмещает — для локального зрителя — отсутствие (или огрехи) национального массового кино. Индийские фильмы были особенно любимы на востоке бывшего СССР — в центральноазиатских республиках и в этнических регионах российской Азии. Тувинец или узбек находили в болливудской кинопродукции то, чего не мог отыскать в фильмах, снятых в Москве, — образ мира, соразмерный критериям его собственной традиционной культуры.

Странные фильмы российской Азии

Вряд ли кто-то надумает отрицать принадлежность кино Монголии к азиатскому полю. Как и то, что этносы тюрко-монгольского круга живут в российской Сибири. Тем не менее все фильмы, сделанные на территории от Калининграда до Курил, по умолчанию принято относить к кино Восточной Европы. Загвоздка в том, что этническое кино народов российской Азии, фильмы, снятые на сибирских языках и не предназначенные для федерального кинопроката, плохо вписываются в «европейский контекст».

В соответствии с нынешней фестивальной номенклатурой такое кино идет на отбор к специалистам по кинематографу стран бывшего СССР и сопредельной Восточной Европы. Знание общего лингва-франка, русского языка, оказывается в данном случае важнее понимания различных культур-

ных нюансов. (Не назначают же единого «уполномоченного» по всем территориям бывшей Британской империи — Уэльса, Белиза, Нигерии и Сингапура... — на основании общности официального языка. Очевидно несходство национальных традиций.)

Русскоговорящий отборщик глядит на этническое кино глазами слависта, а не востоковеда. Потому фильмы малых народов российской Азии подсознательно отторгаются им: «федеральная» проблематика понятнее и москвичу, и обрусевшему европейцу. Если бы фильмами из Якутии, Бурятии или Тувы занимались тюркологи/синологи, а не русисты, у этих картин появилось бы больше шансов заявить о себе за пределами региона. Кино российской Азии — по недомыслию — игнорируют и фестивали «трех континентов», представляющие картины из Азии, Африки и Латинской Америки. Мешает зашоренность функционеров. Помню искреннее недоумение французских кураторов, которым я тщетно пытался доказывать: кино коренных народов Сибири следует относить к азиатскому, а не к (велико)русскому культурному полю. Истеблишмент европейски ориентированных российских столиц равнодушен к творческой жизни «восточных окраин». Московские критики и репортеры привыкли писать о фильмах российской Азии как о забавном курьезе, как о локальной диковине, не разделяя при этом два разнородных понятия — этническое искусство и провинциальные самоделки, обезличенный самопал. Концепция «многонационального российского кино» чужда идеологам всеобщей унификации.

Игровые картины снимают в разных точках российской Азии. Но кинематограф на этой территории развивается неравномерно. Якутия переживает подлинный бум кинопроизводства, за год здесь делается от двух до трех десятков полнометражных картин. В других национальных республиках вспышки режиссерской активности случаются спорадически. В Туве торжествуют кустарные «фильмы действия». В Республике Алтай создавались пока лишь короткометражные картины.

Основными помехами в становлении национальных экранных традиций оказываются демографические факторы — немногочисленность этноса или его распыленность по нескольким административным образованиям. На одной территории могут существовать несходные типы кино — локальный и этнический кинематограф. К первому типу относятся «провинциальные примитивы», кустарные адаптации московских или голливудских образцов с внесением местных примет и реалий. Авторы этих картин втихомолку надеются на триумф федеральных масштабов. Режиссеры этнического кино ставят перед собой иные задачи — пробуют выявить ценности определенного народа, показать на экране его modus vivendi и психотип. Такое кино — вольно или невольно — отражает динамику этнического самосознания, процессы поиска идентичности, стремление определить границы собственной самобытности.

Якутский кинематограф — редкий пример этнического кино, образующего жизнеспособный поток, параллельный мейнстриму и общенациональной традиции.

Кино в республике снимают с начала 90-х годов, когда была основана госстудия «Саха-фильм». Среди ее продукции преобладают фильмы полного и среднего метража. Чаще всего адаптации прозы национальных классиков. Художественный прорыв случился в начале нулевых. Якутское кино опиралось на опыт национального театра, на отточенное мастерство актеров, получивших образование в Москве, но сумевших не растерять этническую самобытность. Распространение цифровой техники поколебало границы между профессиональным, полупрофессиональным и любительским кино. Появились независимые кинематографисты, возникло множество самостоятельных студий. Не только в Якутске, но и в улусах (сельских районах республики). Окупаются прежде всего фильмы массовых жанров — недорогие комедии и мелодрамы, не слишком затратный экшн, страшилки с малым

бюджетом про *местную, языческую*, нечисть, дешевые мюзиклы с участием звезд национальной эстрады. Находится ниша и для тех постановщиков, которые рискуют снимать авторское кино.

Региональным «тяжеловесом» мог бы стать бурятский кинематограф, но развитие его тормозит дискретность (разобщенность, территориальный разброс) адресной аудитории. Буряты живут не только в Республике Бурятия,

«Ловитор», режиссер Фархот Абдуллаев

но и в Иркутской области и в Забайкальском крае. В Бурятии наибольшее развитие получило «региональное кино» — русскоязычные комедии и авантюрные фильмы. Полнометражные картины на родном языке и на основе эндемичных сюжетов здесь пока еще редкость. Восточные группы бурят — истовые буддисты. Западные буряты сберегли реликты архаических культов, шаманские практики. Ни религия, ни литературный язык не могут быть признаны универсальным маркером самобытности — той совокупности качеств, что объединяет все группы бурят, рассредоточенных по просторам Восточной Сибири. Приметы своеобразия растворены в самом психотипе народа — в обиходных принципах поведения, в специфике эмоциональных реакций, в привычных способах саморепрезентации.

Для народов Сибири кино может стать важным фактором утверждения этнической самобытности. В фильмах российской Азии весьма ощутимы идеи ривайвелизма — стремление отыскать заветные пути к «духовным истокам», надежды на неразрывное единение поколений. Для якутов и для алтайцев важны представления о живой, одушевленной природе, буряты и тувинцы ищут ориентиры в буддийских иносказаниях, уповают на мудрость старинных притч.

Пример якутского кинематографа позволяет обозначить три фактора, определяющие жизнеспособность этнического кино. Это содействие (или хотя бы доброжелательный нейтралитет) региональных властей. Это наличие собственных творческих кадров, не копиистов и не халтурщиков — оригинально мыслящих авторов. Это — самое главное — энтузиазм зрителя, который желает смотреть национальные фильмы, узнавать привычные лица, слушать родную речь, погружаться в истории, порожденные знакомыми реалиями — «духами места».

Кино Таджикистана: переходная ситуация

Признаюсь, я не большой знаток кинематографа Таджикистана. Суждения мои опираются на мозаику впечатлений (поверхностных, может быть), а не на многолетнее погружение в материал. Понимаю, что выводы могут быть не во всем точны, но рискну все же предложить несколько соображений.

Для понимания судеб таджикского кинематографа важно иметь в виду, что страна расположена на стыке нескольких культурных платформ, на пересечении вотчин различных цивилизаций. Ареалов этих как минимум три. Таджикистан — часть большого иранского мира, вместе с Персией и Афганистаном. Видел своими глазами, как таджикские, персидские и афганские киношники нараспев декламировали стихи Рудаки у памятника поэту. В каждой национальной традиции свой тип распева, но звукопись и сокровенные смыслы едины для всех понимающих литературный персидский. Культурам этого круга свойствен логоцентризм. Слово сакрально, оно весомей визуального знака. Изобразительная и музыкальная традиции тяготеют не к жизнеподобной конкретике — к высокой абстракции.

Культура таджиков входит одновременно и в центральноазиатскую общность (наряду с культурами Туркестана — узбекской, туркменской, киргизской, казахской). На территории, которую в советские времена принято было именовать Средней Азией, системы ценностей иранцев и тюрков сосуществуют веками, взаимодействуют между собой, обогащая друг друга. Все страны этого региона испытали воздействие европейских веяний при посредстве российской цивилизации. И это отличает их от ближних соседей, находившихся в зоне британских культурных влияний. Современный Таджикистан ощущает свою связь с протяженным и разноликим постсоветским пространством. Страна обрела независимость, но продолжает находиться в сфере интересов новой России. О чем сверхдержава не стесняется напоминать ей. Русская культура — как высокая, так и низовая — продолжает оказывать воздействие на таджиков. Многие интеллектуалы и деятели искусств, обучавшиеся в Москве или Петербурге, переняли привычки и предпочтения жителей российских столиц, установки русской интеллигенции. Рабочий люд, приехавший на заработки, сталкивается с иной, простонародной средой, знакомясь с обычаями и уставами массового, плебеизированного пласта новорусской культуры (чванливое самодовольство, агрессия по отношению к непонятному, неприкрытая ксенофобия — в числе ее черт).

Кинематограф Таджикистана возник в начале 30-х годов. У него длительная и славная история, были свои классики, свои корифеи. Но трудно отделаться от впечатления: в советское время таджикскому кино так и не удалось сделаться феноменом народной культуры, в отличие от кинематографа соседних Индии и Пакистана. Не стало его наследие и значимым элементом квазифольклора, источником поколенческой ностальгии, маркером «единства опыта» — как «свои» фильмы 60—80-х годов для русскоязычной аудитории (включая диаспору, что рассеяна по странам и континентам). Для носителей традиционной таджикской культуры кинематограф оставался привнесенным искусством. Как опера, балет, как академические музыкальные жанры. В такой реакции был свой резон — режиссеры советского Таджикистана перенимали приемы и методы московских учителей, своих мастеров по ВГИКу и Высшим курсам сценаристов и режиссеров, пытались снимать «по-русски», «по-европейски». А кассу в республике делало другое кино — простодушные индийские мелодрамы.

Нет случайности в том, что лучшими фильмами советской поры оказались ленты, обращенные к коллективной памяти таджикского народа, так или иначе связанные с почитанием слова, с национальной литературной классикой, — биографии великих поэтов и экранизации сюжетов персо-таджикского эпоса. Сейчас — в небогатой стране — съемки столь затратных картин едва ли возможны.

Национальная катастрофа 90-х годов — гражданская война, продолжительная и кровопролитная, — переменила судьбы многих людей. Она привела и к коллапсу кинопроизводства, спровоцировала отток из Таджикистана русскоязычных специалистов, разметала по свету людей искусства (и маститых авторов, и перспективных новичков). Потребовалось почти два десятилетия, чтобы таджикский кинематограф смог снова встать на ноги.

Но творческие успехи пока скромны. Показательно, что в национальном кино трагический опыт гражданской смуты не отрефлексирован до сих пор, слишком болезненной представляется эта тема нынешним режиссерам — представителям тех поколений, которые пережили военное лихолетье.

Современный таджикский кинематограф — кино пограничной зоны и переходного времени. Процесс его самоопределения еще не завершен. Еще

«В ожидании моря», режиссер Бахтиёр Худойназаров

не совсем изжиты проявления «колониального сознания», не преодолен до конца комплекс «младшего брата», которому надо доказывать свою состоятельность «старшим», пренебрегая при этом собственной самобытностью. Есть шанс, не обрывая контакты с российским кинематографом, обратиться к оригинальному опыту сопредельных стран — перенять ноу-хау массового кино Индостана или — по преимуществу «личностного» — иранского кино. Творцам необходимо решить для себя, кто же является истинным адресатом их фильмов в национальном кино: высшие силы (тот абсолют, что вселяет в нас творческий дар и духовную жажду), внутренняя аудитория, народы персоязычного мира, московские мастера, фестивальный зритель Европы, западные любители ориентальной экзотики или потенциальный работодатель — продюсеры российских телеканалов. Власть имущим, в свою очередь, стоит выбрать стратегию: какую из разновидностей кинематографа поддержать — зрительские, авторские или экспортные картины. Путь развития национальной культуры — и кино в том числе — зависит во многом и от того, какая концепция самобытности восторжествует.

Ориентация на несходные адресные аудитории определяет границы между понятиями «таджикский режиссер», «таджикский режиссер, живущий за рубежом» и «режиссер таджикского происхождения». Бахтиёр Худойназаров начинал творческий путь в национальном кино, но давно уже позиционирует себя как российский (или же европейский) постановщик. Фабулы его поздних картин — надо заметить, довольно условные — имеют мало касательства к проблемам современного Таджикистана. Похоже, «русскоязычный таджик» всюду ощущает себя посторонним — и в Душанбе, и в Берлине, и в Москве. Фархот Абдуллаев являет собой наглядный пример добровольной ассимиляции, сознательной интеграции в мейнстрим российского кинематографа. Действие всех его фильмов происходит за пределами азиатских стран. Джамшед Усмонов обосновался в Париже, он делает «фестивальное» кино для европейской аудитории. Но картины свои (неореалистические по стилю) он снимает в родных краях. Сюжеты их коренятся в местных реалиях, в родном фольклоре, в специфике национального психотипа.

В Душанбе несколько лет жил знаменитый иранский режиссер Мохсен Махмальбаф. Можно ли признать картины, снятые им в этот период, тад-

жикскими? С серьезными оговорками. Махмальбаф остается самим собой, оригинальным персидским автором, в какое бы из государств ни привела его изменчивая судьба. На фильмах его работали таджикские группы. Опыт сотрудничества с крупным иранским мастером не мог пройти даром для тех, кто тесно общался с ним. Хочется верить, что Мохсен Махмальбаф заронил зерно нового стиля — привил таджикским кинематографистам вкус к мета-

«В ожидании моря», режиссер Бахтиёр Худойназаров

форической образности, к изысканной ясности и мудрой простоте поэтического кино.

Таджикским кинематографистам — актерам, художникам-постановщикам, композиторам — случается работать за рубежом. Их талант и мастерство не раз были востребованы афганскими режиссерами. Помогает отсутствие лингвистического барьера: различия между таджикским и дари невелики и несущественны, это две ветви одного языка. Центральную роль в фильме афганского режиссера Хамаюна Мурувата «Яблоко из рая» сыграл душанбинец Раджаб Гусейнов. Только опытный актер с хорошей профессиональной выучкой мог убедительно воссоздать психологию пожилого малограмотного крестьянина, наделив при этом типический образ монументальностью и величием трагического героя.

Таджикским актерам приходится играть афганцев и в российском кино. Они мелькают в ролях басмачей, душманов, бойцов Талибана и прочих — довольно условных — злодеев Востока. Ландшафты Таджикистана — притягательная натура для батальных боевиков и приключенческих сериалов. Здесь можно снимать и Афганистан, и Пакистан, и арабские страны. На память приходят фильмы советских времен, где в качестве универсального заменителя стран Европы и США чаще всего выступала Прибалтика. Крупнобюджетные российские проекты — неплохой источник дохода для тех, кто задействован в них. Но стимулируют ли они творческий рост одаренных таджикских артистов? Как знать... вопрос без ответа.

Таджикский кинематограф будет меняться. Приходит пора ротации поколений. Важно, что перспективная молодежь теперь имеет возможность обучаться режиссерскому ремеслу не только в России, но и в других странах Азии и Европы. В Индии, например. Молодые авторы, получившие образование за рубежом, привнесут в родное кино новые приемы и методы, новые творческие подходы. Может быть, возродят хорошо забытое старое — обратятся к принципам неореализма, не утратившим актуальности до сих пор. Мне вспоминается диалог с девушкой-афганкой, недавней выпускницей Пражской академии ФАМУ, состоявшийся в Душанбе во время фестиваля «Дидор». Она убеждала меня, что ее сверстникам, представителям новой генерации кинематографистов, стоит снимать скромные по бюджету картины

о насущных проблемах обычных, а не великих людей. Задача — зафиксировать то, что волнует твоих сограждан здесь и сейчас. Есть вероятность, что подобные настроения проявят себя и в Таджикистане.

Бывают темы, которые так и просятся на экран. Очевидна необходимость осмыслить перипетии гражданской войны, трагической смуты. К этой теме — пока что весьма осторожно — подбирается неигровое кино. Может быть, для создания игровых картин время еще не пришло, осуществление подобных проектов тормозят и соображения политической целесообразности, и финансовые факторы. Но обойти молчанием события 90-х годов едва ли возможно — именно в них коренятся причины социальных проблем сегодняшнего Таджикистана.

Только таджикский автор может показать непредвзято жизнь своих земляков, приехавших на заработки в Россию, — повседневный уклад и привычки трудовых мигрантов, внутренние конфликты, противоречия в отношениях с местным людом, особую субкультуру диаспоры, наконец. Для российского режиссера это неблагодатная тема, обиход гастарбайтеров стороннему наблюдателю видится «закрытой реальностью», параллельным миром, не слишком понятным, а потому чужим.

Создателям массового кино стоит внимательнее приглядеться к культурному феномену «бача» (поклонения красивым юношам) — как к существенной составляющей вековой национальной традиции. Российские «цивилизаторы» начала XX века назвали его «гнусным и уродливым явлением», отмечая, что «у таджиков «бачабазство» развито сильнее, чем у узбеков». «Очаровательный юноша» — амбивалентный образ, его занятия сопоставимы с промыслом японских гейш. «Бача» не просто «продажный парень» — предмет вожделения для имущих, для неимущих — объект бескорыстного обожания. Он еще и человек искусства: танцовщик, поэт, музыкант, эталон внешнего совершенства и изысканной утонченности.

Я не призываю таджикских авторов браться за историческое кино — о драматичной судьбе взрослеющего «бача» (во времена Российской империи или в ранние советские годы). Хотя, почему бы и нет — пряные, экзотические сюжеты имеют явный экспортный потенциал. Имею в виду другое: пубертатная сексуальность, хрупкая прелесть молодого героя могут стать эротическим нервом современной картины — если в центре истории окажется персонаж, способный очаровать как женскую, так и мужскую аудиторию. Не мальчик-проститутка, а привлекательный и порядочный паренек.

В культурах персидского круга типаж «прекрасного юноши» — слабо проявленный в европейской драматургической номенклатуре — замещал привычный для Запада образ «прекрасной дамы». Сегрегация полов — повлиявшая на формирование архетипа — не преодолена до сих пор. В таджикских картинах нет сонма доморощенных див, и это отнюдь не случайность. Есть вероятность, что однажды в национальном кино сформируется новый субжанр — местный извод фильмов о «романтической юности», появятся звезды-тинейджеры, наделенные грацией, прелестью простодушия и живым обаянием.

Гуляя по Душанбе, отмечаешь: отличительной фишкой городской молодежи стал своеобразный дендизм. Узкие брюки, тонкий галстук, приталенный пиджак — вот облик истинного стиляги. Так проявляется азиатская самобытность: в российских мегаполисах подобный фасон не в ходу. Настала пора запускать картины для молодежной аудитории — о насущных проблемах городских и сельских ребят. О надеждах и заблуждениях нового поколения, о том, что волнует всерьез юных граждан Таджикистана.

Душанбе — Екатеринбург,
ноябрь, 2012 — май, 2013

АЛЕКСАНДР КУЛАНОВ

Бэнси — темная лошадка японского Немого

— Как холодно в зале сегодня! С экрана
Японская гейша так грустно глядит…
— …А знаете… Кажется, старая рана
Открылась опять и болит…

Евгения Руссатье-Руссат, 1918

Строго говоря, японский Великий Немой никогда немым не был. Знаменитая японская традиционность, преемственность культур разных периодов хорошо прослеживается и в истории раннего японского кино и накладывает свой отпечаток на его развитие. Ведь к 1896 году, когда в эту страну попала первая кинолента, история островного театра уже насчитывала столетия, а его устои были неколебимы. Особенности же подачи материала в жанрах Кабуки и Бунраку предполагали наличие особой профессии: гидаю или бэнси. Новое европейское искусство в старой Японии встретилось с традициями веков минувших, и именно бэнси оказался связующим мостом между двумя цивилизациями: уже с 1897 года и до самых 1930-х годов фильмы крутили здесь в обязательном сопровождении бэнси.

На русский язык это слово примерно можно перевести как «говорун» или «болтун». В словаре оно трактуется более корректно: «чтец-переводчик, развлекающий публику во время просмотра немых фильмов». Но зачем что-то переводить, если фильм немой? На этот вопрос лучше всего ответят те, кто видел бэнси в японском кинематографе живьем.

Вот, например, как об этом рассказывал известный в начале XX века поэт и переводчик с японского языка, потомственный востоковед Венедикт Март, вспоминая свои путешествия по Стране восходящего солнца в 1918 году: «...Специфически японское кино далеко не «великий немой». Достаточно

Выставка японского кино (1928), постер Эля Лисицкого

Сцена боя из японской исторической картины

сказать, что свежий европеец после просмотра чисто японской картины выходит из кино буквально оглушенным от чрезмерной «нагрузки» барабанной перепонки...

При самом входе в японское кино европеец попадает в совершенно отличную от нашей атмосферу (первый кинотеатр в Токио был построен в 1903 году. — *А.К.*). Прежде всего купленный билетик — дощечка, оказывается, имеет отношение к... обуви посетителя. У входа в зрительный зал вместе с билетами предъявляются и ботинки. В зрительный зал пускают лишь в носках или чулках. В кино, как и в театрах, японцы обычно располагаются целыми семьями, курят, едят, пьют... Японская публика в кинематографе чувствует себя как дома и иногда располагается в ложах чуть ли не на сутки. При оглушительных ударах гонга перед полотном появляется совершенно неизвестный нашему зрителю неизменный персонаж японского кино. Это кинорассказчик, живое либретто кинокартины. Тушится свет и откуда-то из тьмы неугомонно несется патетическая речь артиста-рассказчика. Параллельно с ходом кинодействия он образно рассказывает его содержание. Японцы, которые с такой жадностью вбирают в себя все иностранное, в то же время на редкость бережно относятся ко всему национальному, к своей старине.

...Обычные японские картины по характеру и содержанию — героические... Европейские и американские трюки в этих картинах заменяются эпизодами битв, искусных воинственных схваток самураев и пр., причем киноартист для национальных фильмов должен быть обязательно искуснейшим акробатом и исчерпывающе знать древние приемы фехтования, а иногда и весь полный ритуал самурайского харакири...»[1].

Если убрать японскую экзотику, то покажется, что бэнси — это герой Данелия из фильма «Мимино», синхронно переводящий на понятный зрителям язык содержание картины. Но фокус в том, что японскую экзотику из мастерства бэнси убрать как раз и нельзя — не случайно ведь ни в какой другой стране эта профессия не прижилась. В Японии же, наоборот, бэнси были столь же известны и любимы, как и сами актеры. Звездой псевдонемого японского

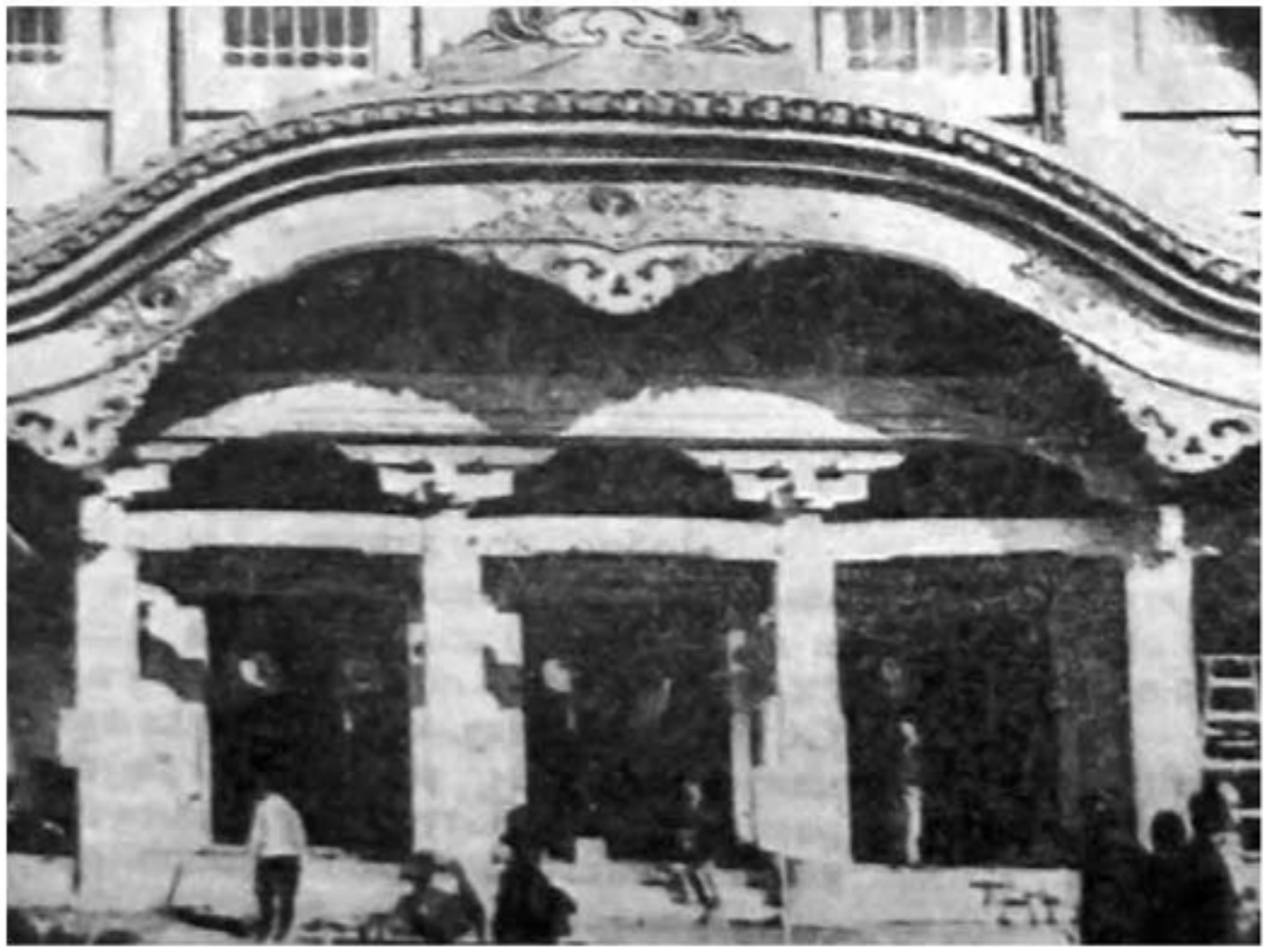
[1] М а р т Венедикт. В японском кино. — «Новый зритель», 1927, № 2, с. 16. По материалам, опубликованным в http://adzhaya.livejournal.com/290771.html

кино были, например, Сюнсуй Мацуда и Мидори Савато, с блеском справлявшиеся с комментариями и к самурайским драмам, и к американским боевикам. Фильмы, дублированные ими, можно найти в Интернете и сегодня — поверьте, эти немые картины стоит не только посмотреть, но и послушать! Причем при демонстрации особо сложных и популярных лент могли быть задействованы сразу несколько бэнси — вплоть до моделирования своеобразного дубляжа героев фильма вживую.

Не будет преувеличением сказать, что при слабой еще в раннем японском кино роли режиссера именно от бэнси зависел успех проката каждой конкретной картины. Настолько, что на самых лучших бэнси ходили в кинематограф, как на концерт сегодняшних поп-звезд или писателей-сатириков, — послушать их комментарии. Тем более что с театром, точнее, даже с эстрадой, мастерство «говоруна» роднило отсутствие повторов и возможность импровизации. «Фильму» раз за разом показывали одну и ту же, а вот сопроводительные реплики, шутки бэнси мог менять (и хороший — менял!) постоянно, шлифуя свое красноречие и остроумие от показа к показу. Наконец, Япония не была бы Японией, если бы немедленно не возникли специальные школы бэнси, где будущих «болтунов» готовили, знакомя не только с «классикой» только что возникшего мирового кинематографа и делающего несмелые шаги кино японского (первые местные картины были сняты в 1899 году), но и с историей, литературой и даже боевыми искусствами — как иначе можно было прокомментировать ритуал харакири? Все это, с одной стороны, придавало национальную уникальность и «туземный шарм» японскому кино, а с другой — на пару десятилетий остановило развитие кино режиссерского. Популярность бэнси была определяющей в кассовом успехе. Они могли диктовать свою волю создателям картин, требуя закладывать в сценарии большие возможности для реализации своего своеобразного мастерства, оставляя режиссера в роли исполнителя, а не творца.

Со временем, конечно, общемировые тенденции развития кино взяли верх и в Японии — несмотря на всю местную уникальность. Пока автор «Броненосца «Потемкин», бывший слушатель японской группы Военной академии РККА Сергей Эйзенштейн думал о том, как перенести традиции театра Кабуки в кино, в самой Японии гейши переодевались в европейское платье, а все большую популярность набирали иностранные ленты. Первая американская картина — «Робинзон Крузо» — была продемонстрирована японской публике в 1902 году, а потом на местную почву начали переносить иностранные сюжеты. Сначала детективы, а потом и проверенную временем классику. В 1914 году, например, было экранизировано «Воскресение» Льва Толстого, вышедшее в японский прокат под названием «Катюша». К 1920-м годам хитами стали фильмы Чарли Чаплина. Стало прослеживаться разделение вкусов: простой люд предпочитал кино историческое, в жанре дзидайгэки — про «старые добрые времена», а публика «почище» — кино иностранное, развлекательное и увлекательное. Парадокс заключался в том, что и тем и другим при просмотре необходим был все тот же бэнси. Не стоит забывать и о том, что была еще и третья, особо важная и очень могущественная в Японии тех лет категория зрителей — военные. Им требовались фильмы патриотические, духоподъемные. Например, особой популярностью после 1905 года пользовались хроники прошедшей русско-японской войны. В том же году, кстати говоря, после грандиозного пропагандистского турне по странам Юго-Восточной Азии в Таиланде словом «Ниппон» (то есть — Япония) стало называться любое кино вне зависимости от происхождения.

Озвучивать и эти фильмы приходилось все тем же бэнси. Озвучивать с учетом цензуры и охраны верноподданнических чувств. В 1926 году, на излете эпохи «киноболтунов», было даже принято специальное постановление Министерства внутренних дел о сохранении достоинства правящей императорской фамилии, авторитета военных и недопущении эротики и «левизны».



Вход в японский кинотеатр

Приказ распространялся и на иностранные картины, так что тут бэнси приходилось применять чудеса изворотливости, чтобы донести до зрителей идею какого-нибудь искромсанного цензурой европейского фильма.

Кстати говоря, именно благодаря бэнси, точнее, одному из них, мы сегодня можем себе очень точно представить программу обычного японского кинематографа начала 1920-х годов. Дело в том, что в 1921—1925 годы «болтуном» в Японии работал наш соотечественник — выросший и получивший образование в Токио Василий Ощепков. В некоторых его документах сохранился заказ в Россию на картины и оборудование для кинопроката (орфография и пунктуация оригинала сохранены):

...8. Снабжаете меня следующими техническими средствами:

15 программ первоклассных картин, причем каждая программа должна быть составлена из 11—12 отделений в следующем порядке:

драма 1—8 частей

комическ. 2 =

видовых 2 =

Итого 11—12 частей.

Подбор сюжетов должен быть следующий:

3 драмы из жизни сыска, расследование какого-нибудь запутанного уголовного преступления.

3 — лирического содержания (как картина «Родныя души» в исполнении русских артистов: Коралли),

3 — из жизни какого-нибудь патриота, героя, отличившегося на войне на пользу отечества (для демонстр. в воинских частях[2]),

[2] Показ кино в воинских частях был обязателен для прокатчиков.

3 — сказки Гримма, Гауфа, Андерсона, фон-Ошенбаха, Вегнора (в общем такую как картина «Сказка о 7 лебедях» в 7 или 8 частях шедшая в «Глобусе»).

3 — из жизни диких племен (как картина «Пламя «Сахары»).

Все драмы должны быть не менее 6 частей и по возможности в 7 ч. и 8 част. И могут быть в исполнении любых артистов.

К каждой драме должна принадлежать комическая в 2 отд. с участ. Чарли Чаплина или толстяка «фети...» (неразборчиво. — *А.К.*) и одна или две видовых, а если есть ... (неразборчиво), то одну ... (неразборчиво) и одну видовую.

Картины должны быть если не новые, то во всяком случае вполне целые по своему содержанию и перфорации.

Следовательно 15 программ будут составлять приблизительно 180 отделений.

К каждой картине пришлите рекламный материал и содержание картины. Затем мне необходимо два аппарата:

Патэ № 2 усиленного типа с дуговою лампою и запасом углей. К нему три объектива:

Один 40м/м, ... (неразборчиво) рамку 14 арш. ... (неразборчиво) 7 аршин.

Один 100м/м — 5 — 21 –

Один 70 м.м — 4 ¾ — 14 — .

(Станок ... (неразборчиво) дает объектив «Патэ № 1» высшего качества.) К нему весь инструмент и электро моторчик: один переменного тока — на 100 вольт 1/8 силы.

Второй аппарат (саквояж) германской фирмы «Крупп-Эрперманн» «1 са» или «Heimlight», если же таковых нет, то америк. «Асме» но обязательно с генератором и 2 объективами, один на 7 аршин — рамку 4 аршина или 5 аршин и на 14 аршин рамку такую же.

2 длиннообразных лампы «Мазда» для кинематографического фонаря на 100—120 воль 600 ватт. 20 ампер»[3].

В 1926 году В.Ощепков покинул Японию, навсегда расставшись со своим уникальным ремеслом. В том же году режиссер Тэйносукэ Кинугаса поставил первую авангардистскую картину японского кинематографа «Безумная страница». Из Голливуда вернулся подвизавшийся там в качестве актера Ютака Абэ и начал свою режиссерскую карьеру, а на киностудию «Сётику» пришел работать демобилизованный военный — будущий первый король японского кино Ясудзиро Одзу. Еще через пять лет Одзу стал режиссером, в японское кино пришел звук, а из кино навсегда ушли «живые либретто» — бэнси.

Впрочем, это не совсем так. Не зря одна актриса назвала кино «плевком в вечность». Во второй половине 1920-х и в начале 1930-х годов лучшие «говоруны» успели записать свои комментарии на пленку в качестве звукового ряда к нескольким картинам, в основном к самурайским драмам. Благодаря этому мы и сегодня можем услышать тех, кого слышали, но не видели японские зрители столетней давности, — бэнси.

[3] Из личного архива автора.

О П Ы Т

ISSN 0869-

ПЕДАГОГИКА

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

1 2004

Вызовы эпохи и задачи современной педагогической науки / Выбор профиля обучения в старшей средней школе / Физическая культура: пути модернизации преподавания / Условия реинтеграции "уличного" подростка в социум / Педагогические исследования в Великобритании

ЕВГЕНИЙ ЯМБУРГ:

«Дети живут не на Луне»

КИНО В РОССИЙСКОЙ ШКОЛЕ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА БОЯРШИНОВА

Нина Бояршинова. Вы наверняка слышали об инициативе Министерства культуры по поводу ста фильмов в школьной программе...

Евгений Ямбург. Так случилось, что где-то в 72-м году прошлого века мы с моими коллегами Романом Гузманом и Львом Соболевым начали вести кинофакультатив: он был межшкольный, и тогда это был просто свет в окошке, потому что мы показывали «золотую кинополку» — Феллини, Антониони, Тарковского, Анджея Вайду. Делать это было очень сложно, фильмы нужно было каким-то образом добывать в Госфильмофонде, к тому же у многих из них кончался срок действия лицензии, как, например, у «Земляничной поляны». Таких возможностей, как сейчас, когда все есть на дисках, разумеется, не было. Никогда не забуду, мы с Романом Гузманом привезли «Пепел и алмаз» и с ужасом увидели, что в картине нет одного из главных эпизодов — где зажигаются стопки со спиртом. Мы прервали просмотр, вышли вдвоем на сцену и постарались показать, как это было, чтоб ребята поняли то, что происходит потом. То есть начиналась вся эта «кинопропаганда» с большими сложностями: на таких площадках, как клуб «Текстильщики», Кинотеатр Повторного фильма, мы собирали ребят со всей Москвы. Тогда, конечно, во всех этих просмотрах-занятиях был еще и дополнительный шарм, потому что эти фильмы обычный человек увидеть не мог, и взрослых, желающих попасть на сеанс, было не меньше, чем детей, к тому же каждый раз мы волновались, не зная, дадут нам тот или иной фильм или не дадут, и это прибавляло азарта и интереса. На встречи с детьми приглашали замечательных режиссеров — Мотыля, Иоселиани, все фильмы которого мы показали.

В подобных занятиях был смысл тогда, сорок лет назад, смысл есть и теперь, но немного другой. Главная задача — научить смотреть, потому что обычный ребенок, кроме фабулы и внешних вещей, ничего не видит. Предваряя показ, мы делали вступительное слово, а после фильма происходило обсуждение — как в полноценном взрослом киноклубе, у нас существовала культура просмотра. Как пишут в романах, «прошли годы»: теперь есть любые фильмы и вообще доступны любые виды информации и развлечений, ушла привлекательность запретного плода, к тому же появились чудовищные системы проката, попкорновые кинотеатры, в которых, как правило, никаких сложных фильмов не показывают и где прибыль важнее всего. В такой ситуации тем более надо учить зрителя, особенно юного, смотреть серьезные фильмы. Возросло значение педагога — правда, это мало кто понимает, — поскольку весь наш кинопрокат сегодня ориентирован на аудиторию от четырнадцати до двадцати пяти лет. Можно, конечно, встать перед тинейджерами на четвереньки и лаять вместе с ними, чтобы быть понятым,

а можно все-таки их поднимать — так что киноклубы, кинофакультативы очень нужны. Но это требует подготовленных людей, которые хотят и могут работать с молодыми.

Приведу забавный пример: несколько лет назад мои школьники запали на фильм «Аватар». Ничего плохого о нем я сказать не хочу, технически все сделано замечательно, ну, раз они смотрят, я как педагог должен пойти его посмотреть. Посмотрел, скучно мне стало уже минут через десять, все уже было понятно: ничего вредного в картине нет, заложены прямые достойные идеологемы – нельзя лезть в чужую природу и т.п. — в общем, «Трудно быть богом», мы это знаем давным-давно. Пришел к ребятам, честно признаюсь: мне было скучно, давайте теперь посмотрим «антиаватар». Шутка, конечно. Они спрашивают: «А что такое «антиаватар»?» «Это фильм Тарковского «Солярис», — говорю, — только я вас предупреждаю, в ваши годы я был полным идиотом, я его начал понимать с пятого раза, надеюсь, что вы врубитесь с третьего». Посыл понятен. Посмотрели, говорят: «А можно мы пересмотрим?»

У нас в школе кинозал небольшой, но есть возможность и на экране, и на плазме пересмотреть, есть диванчики, где можно сесть и обсудить, а можно взять диск домой — пожалуйста, нет проблем. Через неделю приходят родители, сорокалетние, говорят: «Евгений Александрович, спасибо! Впервые появилась общая тема для разговоров». И поскольку никто не хочет выглядеть идиотом, уже через две недели мы начали все это обсуждать.

Сегодняшние школьники — это, конечно, другое поколение, но, в принципе, они же не глупее нас, просто мы опускаем руки, убеждаем себя: они ничего не хотят, все бесполезно... Это ложь, с ними просто нужно серьезно и вдумчиво работать. Говорю им: «Хотите я вам покажу десятиминутный фильм, и вы просто умрете от счастья, причем там нет компьютерных фокусов, там только бумага и блестящая музыка, это фильм моего доброго друга Гарри Бардина «Адажио». Посмотрите десять минут, и вся матрица культуры — при скудости изобразительных средств».

Я считаю, не надо рассказывать детям, что Асадов плохой поэт, не надо никого бить и критиковать, — научите их любить Пастернака, и они не будут читать Асадова. То есть надо их поднимать, а для этого, конечно, надо разговаривать, но это время, силы, это надо любить...

В нашей школе мы, наверное, уже раз сорок начинали с фильма Тарковского «Андрей Рублев», и я каждый раз нахожу там что-то новое, и они тоже должны научиться видеть.

Великая вещь — пример. Есть у нас кинотеатр «Пять звезд», и вдруг я узнаю, что там идет фильм Андрея Хржановского «Полторы комнаты...» — о Бродском. Я — туда. В зале сидело пять таких же стариков, как я. Я плакал. Блестяще сделанная картина, на мой взгляд. Я подговорил своих ребят, и поехали классом, а они пригласили своих друзей, и уже через месяц зал был забит... Мы, взрослые, не следим за детьми и не знаем, что в их жизни происходит.

Центр образования № 109. Москва

Это, конечно, вещь сложнейшая, и поскольку поколение нацелено на визуальное восприятие, то читают они меньше, а когда начинают смотреть, то и читать-то приходится. Вот еще почему необходимо кинообразование.

Н.Бояршинова. Есть ли в школьной программе для этого часы?

Е.Ямбург. В программе для этого места нет никакого, и так мы задыхаемся, гуманитарный контент сегодня сокращен до безобразия. Когда я начинал преподавать, то на зарубежную и российскую литературу отводилось 400 часов, сейчас — 200. То же самое с историей... В рамках программы кино места нет. Поэтому необходимы факультативы и спецкурсы, и здесь сразу возникают две проблемы. Поколение сейчас достаточно прагматичное — сдавать это мы не будем, сдавать будем математику, русский, ЕГЭ, — поэтому не надо строить иллюзий, что пойдут толпы, но толпы и не нужны — культура всегда развивается очагами. Парень влюбится в девушку, которая фанатеет от замечательных фильмов, не захочет выглядеть идиотом, и все произойдет само собой.

Никогда не забуду 1980 год. Умер Высоцкий, я сделал вечер его памяти, хотя, как вы понимаете, в то время это никак не поощрялось, был красивый спектакль, выезжали на мотоциклах на сцену, а в финале мальчик должен был читать стихотворение Высоцкого «Гамлет»:

Я только малость объясню в стихе —
На все я не имею полномочий...
Я был зачат, как нужно, во грехе —
В поту и в нервах первой брачной ночи.

Я на него посмотрел и сказал: «Ты не имеешь права это читать», а он мне: «Как?! Почему?! Я ж похож!» — «Потому что Высоцкий много лет играл Гамлета, а ты, паразит, даже пьесу эту не прочитал». Он говорит: «Я прочитаю!» Я: «Одного раза будет мало». Прочитал пять раз. Потом его девушка, потом все друзья... Парень мне бросил: «А пьеса-то интересная».

Н.Бояршинова. Можно ли как-то бороться с прагматичным подходом?

Е.Ямбург. Существуют способы, но кто это будет делать? Что, мы организуем месячные спецкурсы для учителей, как по основам религиозных знаний? Из этого ничего не выйдет, это не может быть по приказу сверху.

Н.Бояршинова. Может, пригласить в школы киноведов?

Е.Ямбург. С киноведами огромная проблема, я знаю, я с ними работаю. Они часто выглядят беспомощно — надо понимать детскую аудиторию очень хорошо и знать те крючки, за которые их надо зацепить. Вот когда почва уже вспахана, тогда можно разговаривать. Скажем, посмотрели мы «Солярис», и они просят: расскажите. А зачем я буду с нуля рассказывать — в Интернете о Тарковском много всего, вы прочитайте сначала, потом будем общаться.

Киноведы — люди замечательные, но речь идет не о теории и истории кино, хотя и об этом тоже. И дело не в том, по каким киноведческим критериям отобраны именно эти сто фильмов. Надо подбирать то, что сегодня бьет в душу.

Н.Бояршинова. И кто сможет такие фильмы отобрать?

Е.Ямбург. Умный учитель, который знает ребят и понимает, что нужно сегодня.

Н.Бояршинова. Но он же должен быть насмотрен.

Е.Ямбург. Вот тогда прежде нужно, чтобы сам учитель мог смотреть фильмы, так что надо сначала создать киноклубы для учителей, потому что есть люди, которые это любят, и нужно подумать, как это сделать: ведь сейчас учитель и забит, и занят по горло, одних документов сколько приходится заполнять... И нужно понимать, что это и дополнительный инструмент влияния учителя, он же начинает пользоваться авторитетом, поэтому это долгий путь, и дело не в количестве фильмов. Сегодня появилась масса опасностей. Например, показать детям «Конформист» Бертолуччи я считаю необходимым, но вы ведь вляпаетесь, и вас обвинят в пропаганде чего угодно, так что это филигранная работа, и можно серьезно разговаривать, но если к этому готов сам учитель...

И список отобранных фильмов смешно обсуждать — сегодня будет нужен один, а завтра будет нужен другой, с другой аудиторией.

Н.Бояршинова. За рубежом инициативу выбора фильмов передали самим зрителям.

Е.Ямбург. Зрители выберут какую-нибудь попсу, ну а если дать глупому учителю, он вам тоже такое отберет... Это замкнутый круг. А вот у меня ребята после Высоцкого начали читать Шекспира, не как было раньше по программе литературы — Державин, потом Пушкин, потом декабристы «возбудили» Герцена и поехали, а обратная связь – после Булгакова начали читать Гоголя.

Н.Бояршинова. Потребность в контексте?

Е.Ямбург. Конечно! Потребность в контексте и столько тонкостей и масса других вещей, и где взять такого учителя?.. И вот что хочется сказать: мы ведь в XXI веке живем, мне довольно часто приходится участвовать в передаче Владимира Хотиненко «Смотрим... Обсуждаем...», и если собираются интеллигентные люди и обсуждают что-то, то давайте транслировать это, если люди понимают, о чем говорят, а то лекарство может и в яд превратиться, в опошление, тем более что надо отдавать себе отчет в том, что у нас страна расколота. Как писал Окуджава, «Я все равно паду на той, на той единственной гражданской», ведь война эта продолжается. Она идет в головах.

Я езжу по России, читаю лекции, и вот приезжаю, допустим, на Алтай. Я люблю Шукшина, но когда мне директор школы говорит, что у него организация «Юные шукшинята», мне уже ничего не хочется... Давайте создадим в Питере клуб «Юные ахманята», а если писатель Вагинов наберет обороты, то мне даже страшно, как будет называться кружок его поклонников... Страна расколота по классовым, национальным, социальным параметрам, у людей каша в голове, взаимная ненависть и неприятие всего... Если показать ребятам «Гибель богов» Висконти, то обвинят бог знает в чем...

Н.Бояршинова. А уж если «Последнее танго в Париже»...

Е.Ямбург. Да, да! Но ведь без этого нельзя! Либо мы не врем, но тогда и разговор всерьез — со старшеклассниками.

Н.Бояршинова. Все-таки нужно делать программы для младших классов и для старших?

Е.Ямбург. Вопрос не в том, чтобы делить, а в том, что и как делать. Вот возьмем фильм Гарри Бардина «Гадкий утенок», совсем вроде бы не детский, понятно, что фильм до предела насыщен аллюзиями, а гимн птичьего двора вообще идеально подходит для «Единой России». Мы с Гарри были в городе Сатха, это Челябинская область, я работал с учителями, а он с детьми, и показывали этот фильм, и когда гадкий утенок превращается в лебедя и начинает махать крыльями, то все двести детей замахали руками, то есть настоящее искусство имеет много слоев. Взрослый найдет свое, а ребенок — свое. Так что это не вопрос возраста, это вопрос мозгов.

Школа № 22. Сызрань

Н.Бояршинова. Но у каждого возраста своя специфика восприятия?

Е.Ямбург. Так легко считать, хотя на деле все оказывается иначе, это долгий разговор, зашоренным может быть и маленький ребенок, и вы не забывайте, что обеднение эмоциональной сферы сегодня происходит повсеместно. Сегодня, даже когда ты с четырехлетним ребенком листаешь книжку, он делает такое движение руками, словно пытается растянуть картинку на айпаде, и удивляется, почему книжка не расширяется. Это уже другое — цифровое —

поколение, они там аборигены, а мы — насильно депортированные в эту цифровую среду народы.

Родителям проще дать детям айпад и уйти по делам, лишь бы дитя не плакало. А к чему это приводит, мы фиксируем уже в школе. Они читают стихи, как сканируют, уже с самого раннего возраста идет обеднение эмоциональной сферы. Это серьезно и заметно только профессионалам. Жизнь — штука прагматичная, и рынок требует своего, и уже появились пособия «Экономика для самых маленьких» — для детского сада, с загадками типа «Как на свете то зовется, что за деньги продается, это не чудесный дар, называется... товар»; есть сказка о том, как медведь бизнесом занимался, мед в лесу продавал. Между тем есть уже исследования, которые показывают, что слишком ранняя прагматизация приводит к искажению шкалы ценностей. А детские сады, школы в погоне за модой, для привлечения внимания вводят подобные занятия. И поэтому кинокурсы должны появляться, и чем раньше — тем лучше. Другое дело, что вокруг этого обязательно должна быть налажена интерактивная работа. Посмотрели фильм с малышами, значит, надо брать кисточку, карандаш и сразу начинать с ними работать, разбирать увиденное.

Нельзя сказать, с какого класса нужно начинать эту работу, можно с любого класса и даже с дошкольного возраста, формируя вкус, слух и так далее. Но это, конечно, работа высокопрофессионального, гибкого и талантливого педагога. А таких единицы, потому что труд кабальный.

Вот я много езжу, обратил внимание на Новониколаевский район Волгоградской области, там нашлись люди интеллигентные, мощные, которые именно с помощью кино фактически делают то, что нужно делать в городе, и там это даже лучше, чем в столице, потому что меньше отвлекающих факторов, есть и обсуждение, и анализ. Так что это не безнадежное дело, вот только наивно думать, что по команде «фас!» все школы вдруг покажут эти сто фильмов и что-то изменится, — это будет обычная профанация.

Н.Бояршинова. Имеет ли смысл интегрировать эти фильмы в программу МХК как часть общего эстетического воспитания?

Е.Ямбург. МХК как предмет остался, но он очень нагруженный, там же и живопись, и архитектура. Может, и не стоит кино от него отделять, но я вам хочу сказать, что вот «Список Шиндлера» и «Обыкновенный фашизм» у нас все историки показывают обязательно, это не выделяется в отдельный курс, а идет отдельным уроком и, конечно, сопровождается комментарием, иначе это бессмысленно, без разговора вообще все бессмысленно. Но именно в пространстве клуба, в этой психологической атмосфере, когда не палкой загоняют, а сами приходят, пускай сначала двадцать-тридцать ребят, не надо стремиться к посещению толпами, к массовости.

Вот недавно я у нас показывал фильм Вайды «Катынь» и рассказывал о тех страшных событиях — как историк, подробно, с документами. Ребята плакали, и кто-то спросил: «А как вы решились такой антисоветский фильм показать?», а я сказал: «А что, советская власть на дворе?» Кстати, с точки зрения кинематографической там ничего особенного нет, это скорее фильм гражданского, жесткого реалистического содержания, здесь уже о другом речь. «Пепел и алмаз» я тридцать раз показывал, а «Катынь» — один раз.

А теперь о современных вещах. У меня была совершенно замечательная провалившаяся попытка пропиарить один фильм, я из-за него даже к Малахову поехал, чего раньше никогда не делал, в его субботнюю передачу: вспоминали советское кино о детях, о школьниках и вспомнили «Чучело», и я объяснял — хотя эта часть была вырезана, конечно, — что по сравнению с телефильмом Германики «Школа» картина Быкова при очень большой жесткости дает катарсис, а картина «Школа» только нагнетание мерзости, хотя, может, это не вина Германики. Все, что хотела, она сказала в очень неплохом фильме «Все умрут, а я останусь». И я вспомнил о том, что по заданию Каннского фестиваля десять режиссеров должны были снять десятиминутный фильм о будущем своей страны, и Ролан Быков сделал страшный

фильм «Я сюда больше никогда не вернусь». Там у железной дороги мать-бомж, алкоголичка, с дочкой пяти лет, девочке очень одиноко, и она в лесу сделала себе пещеру, натаскала кукол каких-то и играет, имитируя все, что она видит: сцены насилия или сексуальные — мать водит мужиков; это ее такой пещерный мир. Потом она возвращается, мать бьет ее по щекам, и девочка бросается под поезд, но властная рука режиссера поднимает ее, и она летит над страной. Все-таки режиссер верит, что что-то можно еще сделать...

Н.Бояршинова. Напоминает фильм «Волчок» Сигарева.

Е.Ямбург. Ну, «Волчок» позже был снят, тут дело в том, что эту героиню играет реальная девочка, и потом Быков ей помогал, лечил, кормил, она сейчас мать двоих детей. И когда Малахов сказал, что таких фильмов больше не снимают, я возразил, что есть совершенно очаровательный фильм моего друга В.Олейникова, который в свое время делал «Петрова и Васечкина», — «Война принцессы», это «Ромео и Джульетта» сегодняшнего дня. На экране маленький городок, где воюют банды подростков, российских и кавказцев, и где есть девочка и парень. Это и снято современно, там блестящая операторская работа, великолепный сценарий, не надуманный и не жвачка, и это нужно показывать детям начиная с двенадцати лет, а он получил сейчас прокатное удостоверение 18+. А почему? Потому что там дети клей нюхают, а то они не знают...

Н.Бояршинова. Возрастные ограничения прокатных цензов тоже могут серьезно ограничить возможность показа кино школьникам.

Е.Ямбург. Вы ведь понимаете, что сегодня сексуальный «дебют» происходит в четырнадцать лет — так что, мы на это закрываем глаза или мы об этом разговариваем? Тут, конечно, есть опасность, что какой-нибудь ортодоксальный родитель напишет куда следует и учителя разорвут на части. Понятно, что есть разные аудитории и неподготовленному ребенку какие-то вещи показывать нельзя, если непрофессиональный учитель не сможет прокомментировать и найти нормальный человеческий язык, чтобы объяснить сложные темы.

Школа № 490. Санкт-Петербург

Я бы так сказал, что это все педагогическая инструментовка, и ограничения становятся смешными, когда вспоминаешь, что дети все знают, они живут не на Луне. Скрывать что-то от них — ханжество. И уже тогда мы не сможем преподавать Солженицына, а он у нас в программе, а как детям объяснять «масленица-фуясленица», «смефуечки»? Да, всего одна буква, но это лексическая характеристика, и что теперь, давайте Солженицына вычеркивать из программы?

Н.Бояршинова. А кто будет готовить педагогов?

Е.Ямбург. С педагогами должны киноведы работать, с теми, кто испытывает тягу к преподаванию кино. Я люблю Разлогова, но если я его выпущу к моим детям, то через несколько минут в зале не останется никого. Для детей он — другая планета. Кто мы такие, педагоги? Мы — посредники между культурой и детьми, переводчики. Это, кстати, очень почетная миссия.

Н.Бояршинова. А как киноведы должны читать курс учителям? Объяснять, что и как снято?

Е.Ямбург. Ну вот я объясняю детям, казалось бы, такой простой фильм, как «Калина красная» Шукшина. Разбираем сцену, где герой сидит и крутит ка-

русель, это же круг жизни, он замкнут... Видеть это надо научить сначала педагогов — понимать метафорический язык кино.

Поэтому важно учить языку кино, ну а педагоги, откуда они это знают? Что-то в каком-то вузе кто-то учил, или повезло в жизни с друзьями... Сегодня все фильмы есть, но никому ничего не надо. Лежат мертвым грузом и будут лежать, пока не найдутся люди, которые будут с ними работать. Поэтому я думаю, что это должны быть киноведы. Причем в разных школах все должно преподаваться по-разному, я бы не пошел по пути истории кино, я бы пошел по шоковому пути: надо сначала дать по мозгам, чтобы учителя испытали шок, ведь все же думают, что умеют смотреть кино... Я вот говорю сразу об очень сложных фильмах.

Н.Бояршинова. Во Франции одной из основных задач ставят задачу научить школьников разбираться в манипуляциях, в том числе и визуальных.

Е.Ямбург. Абсолютно согласен. Но манипуляция — это особая тема, об этом книжки написаны. Человек сегодня действительно становится объектом тотальной манипуляции, и, конечно же, в этом смысле кино может помочь. Я бы даже фильмы Лени Рифеншталь показывал, объясняя, как это делается: это же гениальная операторская и режиссерская работа. Я был потрясен, когда на «Эхо Москвы» коллеги и друзья сделали передачу, посвященную контенту фашистского телевидения, и оказалось, что автор этого контента — Магда Геббельс, талантливая женщина. Когда ведущие рассказали о содержании телевидения той поры, я опешил: там была передача «Спокойной ночи, малыши», например, ну ладно, во всех странах есть малыши, но, когда я увидел, что там в 18.35 идет представление «Песни и пляски гестапо», мне совсем весело стало. Тут дело в том, что когда в Германию пришли после войны англичане и американцы, они, конечно, разрушили контент телевидения «третьего рейха», а наши — позаимствовали, так что в основе нашего телевидения лежит то, что делала Магда Геббельс. И на это надо сегодня указывать. Это важнейшая задача. И педагогическая, и нравственная, и политическая.

Н.Бояршинова. Нужен ли нам пилотный проект?

Е.Ямбург. И в Москве, и за пределами Москвы уже есть места, где занимаются кино, поэтому можно выявить эти реперные точки и на них и надо опереться, а не где-то искусственную точку создавать, как гомункулуса выращивать.

Н.Бояршинова. Ваши прогнозы: сколько времени на все это потребуется? Курсы во ВГИКе, региональные вузы и так далее.

Е.Ямбург. Когда-то Беккет предложил страшную метафору того, что есть современный человек, — это голый человек на каменистой земле и пустое небо над ним. Это про всех нас, не только в России. И тогда через какое-то время ЮНЕСКО придумало такую вещь: надо создавать точки удивления. И школа, и эти спектакли — все это в какой-то степени точки удивления. Людям это важно, ценности и смыслы важны. Но из этих точек нельзя создать сеть, поэтому надо лучшие силы бросить на то, чтобы работать с людьми, которые способны и воспринять знания по киноискусству — от киноведов, из книжек и т.п., — и говорить с детьми на живом языке.

Н.Бояршинова. Нужна ли помощь чиновников?

Е.Ямбург. Лучше пусть не мешают. Я не идеалист, но, когда я был молодым и нахальным директором школы, я делал спектакль по запрещенным романам Стругацких «Дикие лебеди», «Улитка на склоне» и как-то попер на бюрократию, и мне Аркадий Стругацкий, которого сложно обвинить в любви к командно-административной системе, мудро сказал: «Запомните, что бюрократия — это такое же достижение человечества, как научно-техническая революция». Ее убить нельзя. Там свой мир, там иное мышление. Но они не враги народа, а часть социума, поэтому они просто должны создавать нормальные условия для работы педагогов. Особых усилий для этого и не требуется, ведь фильмы есть на дисках, тут главное — человеческий ресурс, а значит, надо учителя стимулировать.

ПАВЕЛ ПЕЧЕНКИН

Пермское ноу-хау

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Идея школьного кинообразования, поддержанная Минкультом, вызвала бурную дискуссию в СМИ и в социальных сетях. Спорили главным образом о списке фильмов, составленном анонимными экспертами. Предложенный контент из ста российских фильмов, снятых за период с 1908 по 1988 год, не устроил никого из дискуссантов, разве что министра культуры В.Мединского, который предложил ввести предмет как факультативный прямо с начала нового (2012-го) учебного года. Этого не случилось, да и не могло случиться, ибо организационная сторона вопроса не была ни проработана, ни хотя бы обозначена. Проблема уперлась помимо спорного списка «100 шедевров» в непроходимые дебри материальных, кадровых и правовых проблем, без решения каковых интересное начинание легко превращается в эффектное сотрясение воздуха, а то и в авантюру.

В России 50 тысяч школ. Наберется ли соответственное число грамотных модераторов, знающих предмет и готовых адаптировать его для школьников? Вопрос скорее риторический. У нас в стране нет опыта школьного (да и непрофильного вузовского) преподавания кино и медиа. Чтобы ввести новый предмет в школьную программу, нужна целенаправленная работа длиной в три, а то и в пять лет. Нужна инициативная (и, конечно же, креативная) группа разработчиков. Вы не поверите, но такая группа специалистов-первопроходцев есть! В вузах Перми — и не только в гуманитарных — уже несколько лет преподается кино. И школьники тоже вкусили от этого плода. Им понравилось, хотят смотреть и изучать кино, усердно посещают Пермскую синематеку. Этот сюжет напрямую связан с МКФ «Флаэртиана» и его президентом режиссером Павлом Печенкиным. Ниже мы публикуем текст, где Печенкин подробно рассказывает о пермском ноу-хау. И дает конкретные советы тем, кто решится повторить этот опыт.

Сергей Сычев. Как я понял, «Флаэртиана» прошла три этапа в своем развитии. Из семинара она превратилась в кинофестиваль, а теперь в единицу большого гуманитарно-образовательного движения. Хотелось бы, чтобы вы описали, что реально сейчас происходит.

Павел Печенкин. В 2006 году, после того как местное пермское правительство дало деньги на проведение международного ежегодного конкурса, формат фестиваля изменился: он стал соответствовать Хартии международного фестивального движения — с жюри, призовым фондом и т.п. В 2009 году произошло другое событие — появился конкурс «Вуз-Флаэртиана», зародившийся в студенческой среде. После того как закончилась семинарская версия «Флаэртианы», начался международный фестиваль. Много людей — три, четыре, пять тысяч — стали посещать фестиваль ежегодно. А после того

как появились параллельные проекты, оказалось, что на просмотрах «Вуз-Флаэртианы», «Флаэртианы-социум», на различных семинарах, которые проходят в Пермском крае и здесь в Перми, зрителей стало больше, чем на самой «Флаэртиане». Что это за зритель? Например, каждое утро в десять часов начинается просмотр детского кино, так называемая «Детская «Флаэртиана» — она возникла в 2012 году. Вчера приезжали дети из детского дома

Церемония открытия кинофестиваля «Флаэртиана»

Горнозаводска, сегодня — из детского дома Краснокамска. Для них поездка в кинотеатр — это целое событие.

С.Сычев. Что происходит на «Детской «Флаэртиане»?

П.Печенкин. Дети смотрят фильмы, обсуждают их с тьюторами. За три года мы воспитали пять человек, которые стали профессионалами. По образованию они педагоги, психологи, социологи, то есть люди, которые много и ежедневно работают с аудиторией. Мы имплантировали им документальное кино как некую вселенную, как точку зрения на мир, и они увидели, что это очень интересно и полезно для аудитории. И радикально отличается от чтения. У нас есть тьюторы, которые понимают проблемы конкретной аудитории. Мы называем это социализацией. Главная проблема наших зрителей, как мы считаем, — социализация. В процессе обсуждения фильмов тьютор особое внимание уделяет обретению мотиваций, правильно выстроенного целеполагания. Мы занимаемся этим с самыми разными аудиториями. Если мы работаем с детскими домами, это не значит, что мы не можем организовать обсуждение с научно-технической интеллигенцией. Просто требуется другое кино. Допустим, фильмы Дмитрия Завильгельского «Химики» или «Возвращение Александра Сергеевича в Россию» о проблемах ученых. Это кино горячо приветствуется и смотрится с удовольствием научной интеллигенцией.

Есть педагоги, которые работают с малолетними правонарушителями, теми, кто, совершив преступление, по малолетству не был осужден. Что происходит, когда они приходят в кинотеатр и мы показываем им кино? В отличие от детей домашних, они из неблагополучных семей. Эти ребята, как правило, уже сделали свой выбор в жизни, знают, что многое зависит от них самих. И на одной дискуссии, когда мы сказали, что собираемся показывать кино в детских домах, двое из этих ребят вызвались участвовать в обсуждении с ребятами из детского дома.

С.Сычев. Наверное, это уже не детские дома, а интернаты? Потому что в детских домах дети до шести-семи лет.

П.Печенкин. В детских домах они на самом деле живут до восемнадцати лет. Они там заканчивают школу. В последнее время количество детских домов в Пермском крае резко сократилось: детей разобрали по семьям. Такой вот позитив. У общества появляется человеческое лицо. Люди сами принимают решения, в отличие от государства, у которого, за что бы ни бралось, мало что получается. Для чего, по-моему, существует эта методика совместных просмотров и обсуждений? Дети высказываются по конкретным темам,

по поводу конкретной истории, судьбы. Вот фильм Тофика Шахвердиева «О Любви». Мальчик без рук, а он рассуждает про любовь, про то, что его ждет впереди, куда он попадет, а потом появляется женщина, которая на воспитание этого ребенка кладет свою жизнь. Одна жизнь — этого ребенка и другая — женщины, которая его воспитывает. Эти жизни — маленького человека и взрослого — объединены так, что их не разорвать. И вот это ясное понимание социальной проблемы, проблемы всего общества вдруг приходит к ребятам через просмотры подобных фильмов.

С.Сычев. Просмотры для детей из детских домов проводятся только во время фестиваля?

П.Печенкин. У нас дети не только из детских домов. И мы проводим не только просмотры, но и обучение. Три года назад мы получили грант Европейского союза, и у нас в десяти районах Пермского края появились свои люди, которые активно участвуют в этом процессе.

С.Сычев. То есть это уже не просто пять модераторов...

П.Печенкин. Конечно. Прошли обучение двадцать пять человек. В том числе воспитатели детского сада из города Добрянка. На церемонии открытия «Флаэртианы» мы вручали им дипломы за лучшие программы в этих регионах.

С.Сычев. Что происходит в вузах? Как вы там работаете?

П.Печенкин. Когда объявляется очередной конкурс, к нам приходят преподаватели и студенты, они отбирают фильмы для своих мини-фестивалей. Как правило, это три-четыре фильма. К сожалению, качество показов в аудиториях университетов не очень хорошее.

С.Сычев. Обычная проекция с DVD?

П.Печенкин. Да. Я не буду говорить о профессиональной проекции — там порой даже штор нет на окнах. Тем не менее они формируют свою программу, организуют просмотры, собирают аудиторию, а потом обсуждают фильмы.

С.Сычев. Оргкомитет курирует эти просмотры?

П.Печенкин. Если они спрашивают совета, мы узнаем, какая тема их интересует, и подсказываем, что выбрать. Они активно используют Интернет, сами находят там интересующие их фильмы. В основном, конечно, русскоязычное кино.

С.Сычев. Иностранное студентов не так интересует?

П.Печенкин. Да. На самом деле это тоже важная позиция: режиссер, который понятен. Он, как и зритель, как и герои фильма, живет в нашей стране, знаком с нашими проблемами не понаслышке. Какой эффект может произвести фильм, снятый немцем где-нибудь в Бангладеш? Одна культура смотрит на другую и преподносит это третьей культуре как некую концепцию. Контакт случается не всегда. Аутентичность автора и аудитории очень важна.

С.Сычев. А можно описать те масштабы, в которых существует движение «Флаэртиана» в вузах? Что это за вузы, сколько их? Чтобы понимать, насколько это масштабное движение.

П.Печенкин. Есть статистика. 78 студентов и преподавателей участвовали в «Вуз-Флаэртиане-2012», 31 программа, 16 образовательных учреждений.

С.Сычев. За год?

П.Печенкин. Это только за месяц, перед фестивалем. А вообще все происходит в течение года. Система продумана. У нас есть отдел медиаобразования. Скажем, тебе нравится кино, нравится коллектив. Ты приходишь, работаешь администратором на входе — первая ступень. Объясняешь, почему этот фильм хороший, говоришь со зрителями, пытаешься убедить их купить билет.

С.Сычев. Как в «Макдоналдсе». Это происходит во время фестиваля?

П.Печенкин. Это происходит круглый год и во время фестиваля тоже. Если человек купил билет, это уже маленькая победа администратора.

Существуют другие методики привлечения зрителей, например организация зрителя на местах — в школах, университетах, разных социальных структурах, куда можно просто прийти и объяснить людям, что есть такой фильм, который нужно посмотреть. У нас на сайте имеется рубрика «Кино по заявке». Пишешь заявку на фильм, который хочешь посмотреть, тебе звонят, договариваетесь о времени. Допустим, учитель в школе. Думает: в 5—7-х клас-

«Lost boys», режиссер Варвара Обросова

сах можно показать «Чучело». Или, если на патриотическую тему, — «Сын полка». Они знают пять-десять фильмов, которые можно посмотреть. На уроках литературы «Войну и мир» никто читать не будет? Идите в кино.

Но есть продвинутые школы, которые понимают, чем мы здесь занимаемся. Уже пятнадцать школ в Перми заключили с нами договоры и требуют обязательного обсуждения фильма с модератором. И разговор на обсуждении идет на равных. Модератор спрашивает: «Ребята, кто разговаривает с вами на такие-то темы?» — «Никто». — «Вот видите. Это ваша проблема или взрослых?» — «Проблема взрослых», — говорят они. «Это не их проблема, а ваша...» Ну и так далее. Все зависит от аудитории, от драйва модератора, от его знаний и умения, от его опыта. В следующем году мы открываем двухгодичную магистратуру в Научно-исследовательском гуманитарном педагогическом университете. Недавно он получил другой статус. В университете есть сильная школа психологии. И на этой базе мы и начали с ними работать. Денис Смирнов, кандидат наук, психолог, предложил новые методики работы с аудиторией. Я однажды присутствовал при такой истории: Денис собрал учителей одного из районов Перми. Такие тетеньки, уже в возрасте, усталые глаза, серые лица. Пришли с таким настроем: ну, что вы сейчас нам расскажете нового? И вдруг через десять минут эта аудитория преображается, превращается в студенток-второкурсниц с горящими глазами. Достают флэшки, говорят: мы тоже хотим, скачайте нам эти фильмы, пожалуйста!

Это была методика на основе просмотра коротких анимационных фильмов. На выработку простейших причинно-следственных связей между событиями, каких-то выводов морального плана. Все совершенно конкретно. Трех-пятиминутный фильм, и через пятнадцать минут эта аудитория уже сама делает выводы. В университетах проще. Но, конечно, и там бывают исключения. Я был на одном просмотре на факультете журналистики. Аудитория — человек сорок. Пятеро пишут эсэмэски, две девицы спят, восемь человек впились в экран. Но после просмотра фильма они мало-помалу начинают втягиваться, постепенно их позиции становятся понятны: почему кто-то спит, кто-то пишет эсэмэски, почему кому-то этот фильм интересен, а кому-то нет. И в конечном итоге аудитория объединяется и уходит после просмотра с каким-то открытием для себя. Это касается и преподавателей, которые тоже смотрят кино и понимают, как и почему его смотрят студенты. В общем, возникает дискуссионная платформа.

С.Сычев. А магистратура, о которой вы сказали, — что это будет? Это будет связано с документальным кино?

П.Печенкин. Не только. С использованием практик кино, искусства и культуры в целом — для воспитания, образования и просвещения в учебных заведениях.

С.Сычев. И этот проект курирует «Флаэртиана»?

П.Печенкин. Мы являемся его инициаторами. И мы наконец-то установили контакт с федеральным Министерством образования. Есть такой замечательный человек — профессор кафедры педагогики МПГУ, руководитель магистерской программы «Тьюторство в сфере образования» Татьяна Михайловна Ковалева. Она сейчас президент МОО «Межрегиональная тьюторская ассоциация». Обычно тьютор в образовании – это человек, выстраивающий индивидуальную образовательную траекторию. Мы же действуем по-другому. Татьяна Михайловна это сразу поняла и оценила. Мы создаем индивидуальную мотивацию у каждого ребенка. Это, другими словами, воспитание человеческого в человеке. Литература практически перестала этим заниматься, дети мало читают. А новый язык, визуальный, не осмысляется и не преподается как язык человеческого общения. Процесс этот не прост. Главное — найти людей, которые умеют говорить с детьми. Кино энергетически и эмоционально намного мощнее, чем привычные морализаторские беседы учителя с учениками. За то время, пока люди смотрят фильм, в простом разговоре невозможно выйти на контакт с аудиторией. Кино становится поводом для разговора. Подбор фильмов идет для конкретной аудитории, конкретного времени, на определенные темы. Наверное, это можно назвать социализацией через кино. Одновременно это социализация самого кино.

С.Сычев. А существуют ли такие инициативы где-то кроме образовательных учреждений? На крупных предприятиях, еще где-то?

П.Печенкин. Это пока непаханое поле, у нас нет специалистов.

С.Сычев. Киноклубы на заводах...

П.Печенкин. Нет. Все киноклубы у нас пока только здесь: в Перми, на территории нашей фильмотеки, сейчас работают около двадцати киноклубов в шести залах. Какие-то собираются раз в месяц, какие-то – два раза в неделю. У каждого свой руководитель. Темы разные. Например, «Искусство кино XX века», «Арткино»... По интересам.

С.Сычев. То есть это все равно клубы.

П.Печенкин. Да. А так, чтобы включить подобные программы в учебный процесс, — эта работа еще на начальном этапе.

С.Сычев. Вы говорите «мы». Это оргкомитет «Флаэртианы»?

П.Печенкин. Нет. Это «Пермская синематека». Шесть залов, хранилище, где лежат двенадцать тысяч копий. «Флаэртиана» — только часть выстроенного нами «здания».

С.Сычев. Это синематека в том числе игрового кино?

П.Печенкин. Всякого. У нас четыре тысячи фильмов в документальной синематеке с правами на образовательный показ здесь в синематеке. Но главное, как и везде, кадры, люди. Я уже давно понял, что просто коллекция документальных фильмов, лежащая у тебя на полке, ровным счетом ничего не значит.

Алексей Романов, участник информационной программы короткометражного кино Каннского фестиваля, в свое время пришел на киностудию. Кроме изучения технологии кино по ночам подрабатывал сторожем. Охранял шкафы с фильмами. А теперь стал ведущим режиссером и прекрасным оператором. В начале июня 2013 года студентка — выпускница курса Пермского института культуры Ольга Аверкиева победила в конкурсе «Драгон Форума» в Кракове, где были представители из 24 стран, как правило, намного старше, чем Ольга. В общем, процесс активизируется. Фестиваль — это яркое событие, нацеленное на продвижение документального кино на нашей территории, но это только часть нашей работы.

С.Сычев. Как функционирует ваша синематека? Помимо того, о чем мы сейчас говорили, что здесь в принципе происходит?
П.Печенкин. Мы начали говорить о фестивальном движении. В этом смысле фестиваль «Флаэртиана» является всего лишь верхней частью айсберга. И мне смешно появление в некоторых городах фестивалей, которые никакой основы внутри самого города не имеют. Приехала команда московских менеджеров,

Конкурс программ фестиваля «Детская Флаэртиана»

три человека, привезли пятерых актеров, провели фестиваль. Регион заплатил за это. Какой в этом смысл? Ну показали кино, все-таки, конечно, событие. Но этого сегодня уже мало! Фестиваль должен стать базой для изменения в самом обществе. А это возможно, только если в городе будет работать синематека. Вот эту систему мы здесь и создали. Я ее задумал, но один я бы ничего не смог сделать. Эта система — поддержка власти, государственные субсидии, которые по-прежнему получает «Пермкино» в том же объеме, в каком получало, условно говоря, десять лет назад. Но полностью переменился смысл и задачи, которые стоят перед этим автономным государственным учреждением культуры. «Пермкино» — это некая площадка, здание, стоящее в центре города. А содержательную деятельность осуществляет Пермская синематека. И даже фестиваль «Флаэртиана», основной бренд, — тоже часть синематеки.
С.Сычев. Что происходит в синематеке в течение года? Кроме тех двадцати киноклубов, о которых вы упомянули, что еще здесь работает?
П.Печенкин. Главное — это обучение модераторов, тьюторов. Выявление новых людей, которые хотели бы этим заниматься. Это различные семинары — для социальных работников, педагогов, ученых, для тьюторского сообщества. Например, во время «Флаэртианы» приехал итальянский режиссер и медиапедагог, который рассказал о своем опыте. Сейчас поляки проводят здесь киношколу. Пять человек — молодые режиссеры и продюсеры — из Перми, пять человек из других городов России. Для пермяков это бесплатно, для иногородних — за небольшие деньги.
С.Сычев. И это полноценная киношкола, где каждый день идут занятия? На этой же территории?
П.Печенкин. Конечно. В течение недели.
С.Сычев. То есть это скорее большой семинар, выездная школа?
П.Печенкин. Да. В феврале французы провели здесь сценарную мастерскую. Сейчас идет подготовка проектов для питчинга. Лучший проект будет представлен на «Драгон Форуме» в Кракове. Мы тоже выстраиваем некую иерархию, мотивации для движения, карьеры и образования. Единственное, чего, конечно, не хватает здесь, — полномасштабная школа. Но это стоит других денег. Я надеюсь, что все получится. Главное, за счет чего мы расширяемся, — мы постоянно ездим в другие города: в Красноярск, Омск, Новосибирск, Екатеринбург. «Эхо «Флаэртианы» проводится в Москве, Ростове,

Магнитогорске, Челябинске и других городах. Мы пытаемся создать дистрибьюторский отдел, чтобы распространять зарубежное документальное кино на территории России. Хотя в нашей системе, при пятидесяти кинотеатрах, которые показывают артхаус, это, конечно, очень сложно с точки зрения рентабельности.

С.Сычев. Но вы же провели эксперимент с показом документального кино?

П.Печенкин. Да. Мы сделали программу Best. Арендовали дорогой кинотеатр, заплатили, естественно, за показ авторам. На фильме Косаковского «Да здравствуют антиподы!» был полный зал. Но с коммерческой точки зрения опыт все же не слишком удачен. В следующем году мы откажемся от этого большого кинотеатра — для нас это сумасшедшие деньги. Но мечта и желание есть — на месте старого гаража мы хотим построить зал на 150 мест.

С.Сычев. Есть и такая идея — несколько фильмов «Флаэртианы» коммерчески прокатать в других городах.

П.Печенкин. Не получается! Мы взяли лучшее, что вышло в прошлом году в мире, и попробовали «пощупать» зрителя. Я не уверен, что если бы мы поставили эти фильмы в прокат, они бы каждый день собирали полный зал. Или даже ползала. Дистрибьюция документального кино — самая сложная сторона дела. У нас в стране этим никто не занимается.

С.Сычев. Но некоторые фильмы у нас все-таки выходят в прокат.

П.Печенкин. Некоторые выходят — благодаря сверхусилиям определенных личностей. Плюс государственная поддержка в прокате. Нас федеральная власть не поддерживает. Как будто Перми не существует. В 2012 году нам не дали ни копейки — ни на производство, ни на фестиваль. То, что здесь происходит, происходит на отдельно взятой территории, которая называется Пермский край. Благодаря тому, что здесь люди понимают, что Пермь все-таки культурная столица. Или пытается таковой стать.

С.Сычев. А что касается работы в вузах, приглашения волонтеров – есть ли здесь какая-то коммерческая сторона? Или все существует на товарищеских условиях? Может, фильмы предоставляются за деньги?

П.Печенкин. Это совершенно некоммерческая история. Никто из студентов не будет платить деньги за просмотр фильмов в своей аудитории.

С.Сычев. По идее, вуз должен заплатить за это...

П.Печенкин. По идее, да. Сайт flahertiana.tv мы создали как раз для того, чтобы институт имел возможность закупить права. Ключевой момент – это появление генерации модераторов. Но все происходит не сразу. Надо создать магистратуру и т.п. Это требует времени.

Пермь. Киносалон

С.Сычев. Наверное, надо приглашать специалистов из-за рубежа, которые уже все это опробовали?

П.Печенкин. Приезжали к нам зарубежные модераторы и специалисты. Там другая система, другие люди, другая ментальность. И наблюдая, допустим, как работают приезжие модераторы с нашими детьми, ты понимаешь, что наши модераторы эффективнее. У нас своя культура, свой язык, свои культурные коды. Поэтому мы создаем новую систему образования, воспитания через общение с киноискусством. Многие говорят — и я с этим абсолютно согласен, — что если рассматривать культуру как некий рынок, то сначала возникает предложение, а потом спрос.

С.Сычев. У вас есть ощущение, что спрос появится? Что в результате всех тех мероприятий, что вы проводите, Пермь стала чуть-чуть другой? В вузах что-то изменилось?

П.Печенкин. Безусловно. Отношение к документальному кино изменилось. Мало того, присутствие документального кино в системе образования можно назвать мощным, появились новые перспективы по развитию этого направления.

С.Сычев. Напоследок расскажите, от каких ошибок вы бы хотели предостеречь тех, кто, может, задумает сделать нечто похожее у себя в городе.

П.Печенкин. Первое, что нужно сделать, — убедить власть имущих в том, что ваша идея и ее реализация многое изменит в вашем городе. Второе, а может, и главное, — должен появиться человек, который одержим этой идеей, этим замыслом. Это должна быть страсть. Рационального здесь мало. Не просто зарплата и работа.

В каждом регионе свои особенности, их никто не знает. И тот человек, который загорится идеей, должен суметь адаптировать эти особенности. Подобные синематеки де-юре есть в большинстве городов. В 1990 году они были в каждом регионе. У нас было три с половиной тысячи киноустановок только в Пермском крае, а были регионы, где их было еще больше. Сейчас от региональных дистрибьюторских компаний остались только здания, которые рассматриваются как собственность. Там ничего не происходит уже двадцать лет, жизни там нет. Зато это собственность, и многие хотят заполучить ее на халяву.

Если ты не поймешь, что ты являешься потенциальным соперником людей, которые хотят на халяву срубить денег, ты попадаешь в имущественный спор, где разумные, добрые, вечные аргументы не проходят. Понимая это, ты должен выстроить ясный, четкий план продвижения своей идеи в среде начальства. И нужно формировать эшелон своих союзников. Прежде всего в университетской среде, в местном правительстве. Хотя понятно, что интеллектуальный и образовательный уровень людей у власти, как правило, мягко говоря, оставляет желать лучшего. Это очень трудная задача. Почему в Перми это получилось? Случайность, стечение обстоятельств.

Еще одна ошибка, которую не следует совершать, — нельзя делать ставку на людей прежней формации. Это должна быть молодежь. Молодежь, у которой нет жизненного опыта, которая часто не умеет работать. Для которой внешнее часто значит гораздо больше, чем внутреннее, содержательное. Но нужно быть терпеливым. Нужно воспитывать этих людей, которые постепенно всасывают новые смыслы и превращаются в профессионалов.

Далее. Нужно платить людям деньги. Активно использовать фандрайзинг, самый различный, включая европейский, американский и, насколько возможно, региональный. У нас здесь уже более или менее продуманная система. Есть проектные линии, по которым нам дают дополнительные деньги. Я в год только из местных источников получаю не меньше миллиона на различные проекты — на киношколы и т.п. Мы активно занимаемся фандрайзингом.

И последнее, наверное, — необходимо иметь чувство юмора. В нашей жизни — как без него?!

Пермь, ноябрь 2012 года

АННА ПРИЙДАК

Ликбез XXI века

КАК ЕВРОПЕЙСКИЕ ШКОЛЬНИКИ ИЗУЧАЮТ КИНО

Результаты недавнего исследования, проведенного в Англии Британским киноинститутом (BFI) вместе с другими организациями в рамках проекта «Кино — грамотность XXI века» (Film — 21st Century Literacy), не оставляют сомнений: интеграция кинематографа в среднее образование — дело полезное.

Немного статистики. Она красноречива. После школьных мероприятий, связанных с кино — от просмотров до съемок фильмов и организации кинофестивалей, — 85 процентов опрошенных учителей стали с бóльшим энтузиазмом относиться к своей работе; 82 процента почувствовали, что им стало легче найти подход к сложным ученикам; абсолютно все выразили желание участвовать в новых проектах, связанных с фильмами. 85 процентов мальчиков и 95 процентов девочек стали получать большее удовольствие от просмотров фильмов после того, как им рассказали об этапах их создания. 85 процентов всех школьников пойдут в кино на те картины, которые ни за что не выбрали бы до участия в проекте. Вопрос: почему в России предложение двух министерств — образования и культуры — о введении в программу российских школ кинофакультатива вызвало дискуссии? Что может быть плохого в том, что школьникам без принудиловки и экзаменов будет предоставлена возможность посмотреть и обсудить сто фильмов с одноклассниками?

Вроде бы предложенные чиновниками планы вполне разумны: будут разработаны рекомендации, в том числе по интеграции кинофильмов в курсы истории и литературы, и уделено внимание подготовке заинтересованных учителей (например, через курсы во ВГИКе и в региональных вузах), а также педагогами, психологами и кинематографистами будет сделана разбивка по рекомендуемым возрастам. Школы обеспечат качественными копиями и оборудованием. Во время пресс-конференции 17 января 2013 года министр культуры Мединский даже упомянул Францию, где уже реализован подобный план. Казалось бы, вот еще важный аргумент в пользу нового предмета. К сожалению, министр не рассказал о некоторых различиях между французским и российским кинофакультативами, в которых, возможно, и кроются причины тревоги критиков российской инновации. Для того чтобы во всем этом разобраться, попробуем поиграть в игру «найдите пять отличий».

Учебный курс Cinélycée занял место в расписании французских школьников в сентябре 2010 года как один из компонентов реформы среднего образования, инициированной Саркози. В основе программы Cinélycée, разработанной для учащихся последних трех классов перед сдачей выпускных экзаменов Baccalauréat, дающих право поступления в университеты, лежит пилотный проект, в котором приняли участие несколько школ. После его успешной реализации для отбора фильмов был создан специальный сайт, куда поступали предложения от широкой публики, которые затем обрабатывались министерствами образования и культуры. В процессе окончательного выбора принимали участие творческие ассоциации, учителя и школьники. Вы уже нашли какие-то отличия? Их как минимум два: в России вроде бы не было ни пилотного проекта, ни участия школьников и учителей в формировании списка. Идем дальше. Третье отличие: во французский курс были включены классика и современное кино — как французское, так и зарубежное, документальные фильмы, а также оперы и балеты. Из старых фильмов — «Дети райка» (1945) Марселя Карне, «Великая иллюзия» (1937) Жана Ренуара, «Гражданин Кейн»

(1941) Орсона Уэллса, «Плывущие облака» (1954) Микио Нарусэ, «Александр Невский» (1938) Сергея Эйзенштейна — с полным списком можно ознакомиться на сайте www.culturelycee.fr. Из двухсот предлагаемых фильмов каждая школа составляет свою программу. Они могут быть включены в курсы литературы и истории или просматриваться самостоятельно (как планируется и в России). За последнее отвечает группа из одного учителя (он получает прибавку к зарплате) и пяти студентов, которая отбирает фильмы, организует сеансы и дебаты, а затем включает их в расписание занятий. Такие группы организаторов — продолжение французской традиции клубов любителей кино, первый из которых появился в Париже еще в апреле 1907-го. За низкую плату в клубах можно было посмотреть фильмы, которые не шли на широком экране. Расцвет этого движения пришелся на время после окончания второй мировой войны, когда открылись клубы, положившие начало известным кинофестивалям Annecy International Animated Film Festival, Nouvelle Vague, Festival du Film Maudit. Исторические корни Cinélycée, преемственность, традиции — четвертое отличие.

Сейчас фильмы, снабженные субтитрами, если язык оригинала не французский, можно загружать со специально предназначенного для этого сайта при наличии пароля (каждый месяц для загрузки предлагается двадцать фильмов из двухсот). Они сгруппированы по темам и сопровождаются информацией о связанных с этими темами культурных мероприятиях, новостями, материалами для подготовки к дебатам. Финансирование осуществляется Министерством образования (оно даже закупает фильмы на кинофестивалях) и региональными фондами. Эта программа нацелена на понимание французской и зарубежной культуры и на привлечение учащихся к организации мероприятий в своей школе. Но вот что особенно интересно. Еще одна цель Cinélycée – воспитать критически настроенных граждан, которые могли бы противостоять политическим или коммерческим манипуляциям.

Коста-Гаврас, президент Парижского киноархива, дал пояснения в интервью английской газете The Independent (19.05.2010): «Мы преподаем литературу, музыку и театр в школе и считаем, что необходимо преподавать и искусство кино [...] потому что изображения и символы играют большую роль в нашем обществе. Важно научить молодых людей их замечать и расшифровывать». А вот что было сказано на пресс-конференции министров образования и культуры по поводу целей кинофакультатива в России: «Любая традиционная образовательная система основана на некотором консенсусном наборе культурных единиц, которые дети должны освоить в резуль-

Box Hill School.
Англия

тате обучения в школе». Также были упомянуты две проблемы образования, помочь с преодолением которых должен кинофакультатив. Первая — это культурный разрыв между старшим поколением и детьми, а вторая — рост культурного многообразия за счет миграции. Вот и пятое и, пожалуй, основное отличие — критический подход к увиденному не упомянут среди задач российского проекта.

Франция не единственная европейская страна, где в школах изучается кино. Кинематограф нашел, например, свое место и в системе нидерландского образования. В средних школах там существует обязательный предмет «культура и искусство», включающий в себя знакомство с изобразительным искусством, танцем, музыкой, театром, кино, мировой литературой и историей искусств. Некоторые учителя частично интегрируют его в преподавание истории или нидерландского языка. Другие разрабатывают тематические проекты. Как именно преподается «культура и искусство», решают сами школы, но цель у всех одна — дети должны приобрести общий культурный багаж (в этом задачи совпадают с российскими) и научиться формировать и аргументировать собственное мнение. Для этого в распоряжение школ предоставлены всевозможные ресурсы. Так, они могут приглашать театральные труппы, кинематографистов, сотрудников музеев и других деятелей культуры — и их лекции, встречи со школьниками, уроки оплачиваются из специального фонда. Творческими ассоциациями разработаны задания, информационные пакеты и методические рекомендации для учителей. Для последних также проводятся занятия, например, по организации учебной киностудии, процессу съемки, анализу фильмов и т.д. Каждой школе в зависимости от числа учеников выделяется определенная сумма на посещение концертов, выставок, кинотеатров... Помимо совместных мероприятий стимулируются и индивидуальные походы на балет, в оперу, в театр или музей. Для этого у школьников есть специальные карточки, которые дают право на получение больших скидок на билеты.

Постоянного списка фильмов, одобренного Министерством образования, в Нидерландах нет, но Центр экспертизы в области кинообразования на своем сайте www.filmeducatie.nl постоянно обновляет рекомендации по приобретению школами DVD вместе с заданиями (среди последних «Амели» (2001) Жан-Пьера Жене, «Признания опасного человека» (2002) Джорджа Клуни, «Трудности перевода» (2003) Софии Копполы и другие), посещению

Средняя школа «Академия Эвелины Грейс». Англия

Школа в Париже

кинопросмотров и кинофестивалей, семинаров, диспутов для разных возрастных групп. Например, в рамках Роттердамского международного кинофестиваля каждый день организуются сеансы для детей. А вот некоторые примеры заданий, связанных с киноискусством, которые выполняет обычный голландский школьник:

- напиши рецензию на фильм, который ты посмотрел (для выполнения подобных заданий кинематографисты в сотрудничестве с педагогами готовят брошюры с информацией о фильмах и аналитическими материалами, помогающими детям понять замысел автора);
- сними фильм вместе с группой одноклассников (этот проект занимает несколько месяцев. Сначала школьники учатся планировать, писать сценарий, диалоги, распределять роли и задания в группе, работать с камерой и т.п. Потом они снимают и монтируют фильм, проходя все этапы, включая даже организацию питания на съемках и оформление DVD);
- в группе одноклассников организуй кинофестиваль из фильмов, снятых учащимися других классов (лучшие фильмы отправляются на национальный кинофестиваль школьных фильмов).

На «культуру и искусство» выделяется не менее одного часа в неделю, но школы имеют право составлять гибкое расписание, отвечающее требованиям заданий. Например, можно группировать эти часы, чтобы у школьников было достаточно времени на просмотр фильма или непрерывную работу над ним.

Некоторые школы идут дальше и предлагают детям различные специализации. Одной из них является Thorbecke Scholengemeenschap в голландском городе Зволле, где с 2008/2009 учебного года ученики могут выбрать направление Media Literacy (медиаграмотность). Название может дать не совсем верное представление о содержании предмета, но его проясняют ключевые вопросы, которые ставятся в процессе обучения: «Как на тебя влияет изображение и как ты можешь на него повлиять?» А чтобы стало уж точно понятно, что имеется в виду, придется обратиться к истории.

В 2005 году Совет по культуре выступил с призывом к школам обратить внимание на многочисленные информационные потоки, с которыми сталкиваются дети и подростки в современном мире. Особенно были отмечены неограниченные возможности не только получать информацию, но и создавать ее. Школы должны были сами решать, предпринимать ли что-то и в какой форме, однако, если Совет по культуре обращает внимание на какую-то проблему, обычно государство в той или иной форме предоставляет средства для ее решения. Кроме того, школы, даже финансируемые государством, являются конкурентами в борьбе за учеников и должны идти в ногу со временем. Thorbecke Scholengemeenschap решила использовать новые возможности и первая разработала программу, которая обучает подростков не только критически воспринимать современные методы передачи информации через Интернет, СМИ, рекламу и кино, но и грамотно их использовать. Для этого их учат анализировать рекламные ролики, документальные и игровые ленты, работать с изображением и звуком, снимать и монтировать телепрограммы и фильмы, редактировать тексты и т.п. Большая часть занятий проводится в съемочном павильоне, студии озвучания, в монтажной и других специально оборудованных помещениях. В распоряжении школьников есть операторская и осветительная техника, передовые цифровые технологии, кинозал. Учителя прошли курсы повышения квалификации, а если их знаний оказывается недостаточно, им помогают профессионалы-телевизионщики, специалисты с факультетов журналистики местных университетов, из нидерландского Института киноискусства Eye Film Instituut, местных библиотек и музеев. На эту специализацию отводится пять часов в неделю, и предназначена она для классов, аналогичных российским шестому, седьмому и восьмому. Дальше школьники должны учиться по стандартным программам, чтобы сдать выпускные экзамены. Доктор филологических наук Вим Хилбердинк, преподаватель нидерландского языка и координатор программы, который стоял у ее истоков, делится амбициозными планами: добиться, чтобы Media Literacy стала экзаменационным предметом. Тогда занятия будут проводиться и в старших классах. Но главная задача, которую он перед собой ставит, — научить детей понимать, когда ими манипулируют, в какой бы форме это ни происходило.

В Англии школьники уже сейчас могут выбрать такие предметы, как Films studies, Moving Image Arts, Media studies, и сдавать по ним экзамены на аттестат о среднем образовании для получения дальнейшего профессионального образования (16 лет, GCSE) или поступления в университет (18 лет, A level). Надо иметь в виду, что предметов, из которых можно составлять пакет для сдачи экзаменов, много, и некоторые школы предлагают лишь ограниченный набор. В то же время в Англии открыто около полусотни средних специализированных школ (media arts schools) с углубленным изучением медиа и искусства. Важной составляющей всех экзаменационных требований являются критический анализ фильмов (или рекламы, видеороликов и т.п. — в зависимости от предмета) и умение понять, как и за счет чего они воздействуют на аудиторию. В Шотландии школьникам тоже прививают «критическую грамотность»: они должны не только воспринимать увиденное и услышанное, но и «уметь выносить решение в отношении степени доверия к источнику информации и определять, когда и каким образом люди пытаются убедить или оказать на них воздействие»[1].

Совершенно правы противники слепого внедрения западного опыта в российское образование. В Европе тоже не все идеально. Но если уж при разработке нового проекта учитывается зарубежный опыт, может быть, стоит рассмотреть его целиком, начиная с целей и задач, а потом переходить к содержанию и методикам? Разве российским школьникам не пригодится «критическая грамотность»?

---

[1] См.: Михалева Г. Современная система медиаобразования в Великобритании. — «Педагогика», 2010, № 1, с. 99—108.

МАНОН БАРБО:

«Это не мейнстрим»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ДМИТРИЙ ОПАРИН

Wapikoni Mobile — кочевая аудиовизуальная и музыкальная учебная студия, появившаяся в канадской провинции Квебек в 2004 году. Монреальские кинематографисты ездят по индейским поселениям и учат молодых аборигенов делать фильмы. Индейские подростки сами придумывают, снимают, монтируют и озвучивают музыкальные клипы, анимационные, документальные и игровые короткометражки. За несколько лет проект Wapikoni Mobile охватил двадцать одно поселение в Квебеке, выпустил около пятисот фильмов и получил более пятидесяти наград. Западные кинематографисты приезжают к индейцам не снимать кино о них, а учить индейцев снимать кино о самих себе.

Антропологическое кино имеет очень заметный колониальный привкус. Документалисты приезжают к аборигенам, снимают кино об экзотических для европейца обычаях и уезжают, часто даже не утруждаясь показать фильм своим героям. В науке существуют те же проблемы. На этнологическом конгрессе в Вашингтоне в октябре 2012 года аляскинская эскимоска выступила с речью о профессиональном высокомерии антропологов, которые считают, что лучше самих эскимосов знают об эскимосской культуре и эскимосском образе жизни. Деколонизация этнологии идет уже не первый десяток лет, появилось даже понятие participatory anthropology (совместная антропология), обозначающее участие местного населения в исследовательских проектах наравне с университетскими учеными. Проект Wapikoni Mobile можно было бы назвать participatory documentary. В данном случае жизнь индейцев показывается не через призму восприятия белых: зритель видит взгляд аборигенов на современные проблемы коренных народов. Тематику и стилистику фильмов определяют молодые индейцы. При помощи монреальских кинематографистов они снимают фильмы об охоте и исчезающей культуре, о суицидах, о скуке, об алкоголизме, о любви, о своих друзьях. Короткометражки отличает свойственный коренным народам медленный ритм, который можно почувствовать, побывав в индейских резервациях Квебека или в поселках сибирских аборигенов.

Очевидна социальная значимость проекта Wapikoni Mobile. Коренная молодежь изолированных деревень предоставлена сама себе. Всем известна страшная статистика самоубийств, жертв алкоголизма и наркомании, характеризующая североамериканские резервации. Но есть у гуманитарного проекта и другая скрытая цель: создатели кочевой киностудии знакомят жителей канадских городов с аборигенной культурой, о которой большинство канадцев не имеют практически никакого представления.

Основатель и директор студии Wapikoni Mobile — Манон Барбо, беседу с которой мы предлагаем вниманию наших читателей.

Дмитрий Опарин. Мне кажется, что многие, например, в Москве имеют очень поверхностные знания о коренных народах Севера и Сибири...

Манон Барбо. То же самое здесь, в Канаде. Если на улице Сен-Катрин в Монреале попросишь прохожих назвать три крупнейшие аборигенные об-

щины Канады, наверное, ответит один из сотни. Люди не знают, что существуют такие народы.

Дмитрий Опарин. На своем сайте вы написали, что одна из целей Wapikoni Mobile заключается в предоставлении возможности коренной молодежи выйти за рамки своей привычной жизни. Что дает молодым этот выход? Они же выходят на время, а потом вынуждены опять вернуться.

Проект Wapikoni Mobile

Манон Барбо. Да, они возвращаются. Жизнь в поселениях коренных народов тяжелая. Есть множество проблем, связанных с алкоголизмом, наркоманией. И в резервациях нечем заняться — молодым скучно. Они часто бросают школу. Эти «выходы» за пределы обыденности, за границы того мира, на который, как им кажется, они обречены, ломают их предрассудки о самих себе. Ребята делают фильмы сами, становятся авторами, творцами. Это заставляет окружающих по-другому взглянуть на коренную молодежь, зарождает в них самих гордость за себя и уверенность в своих силах. И когда они возвращаются к обычной жизни, то понимают, что есть множество дел, которыми можно заняться, что нужно созидать, действовать, проявлять инициативу.

Дмитрий Опарин. Бывало ли так, что после участия в вашем проекте молодые люди поступали учиться, осваивая кинематографические специальности, или начинали карьеру в этой области?

Манон Барбо. Мы проводим в поселениях короткий период времени — чаще всего пять недель. Иногда возвращаемся в одно село несколько раз в год. И люди в ходе проекта получают знания, позволяющие им учить других и получить контракт. Например, Шанук Ниуашиш начинала с нами как обычный участник, а сейчас преподает и возглавляет аудиовизуальное отделение при Центре коренных народов маленького города Ла-Тюк. Другой бывший участник проекта преподает в средней школе. Одна девушка начала работать на канале APTN (Aboriginal People's Television Network — телевизионный канал коренных народов Канады), ее товарищ подписал контракт с Telefilm Canada на создание документального короткометражного фильма. Ребята начинают верить, что у них есть перспективы.

Дмитрий Опарин. С какой реакцией жителей после просмотра фильма вы встречаетесь?

Манон Барбо. Естественно, сначала есть место и недоверию. Со временем недоверие пропадает. Потому что это не мы, люди со стороны, снимаем фильм об индейцах, а индейцы сами снимают фильм о себе. Они решают, какую выбрать тему, что они хотят сказать, с кем поговорить в кадре. Это их фильм. Пожилые жители радуются возможности передать свои знания, свои традиции посредством кино. Мы всегда показываем готовый фильм всей

общине и наблюдаем за реакцией зала, которая часто бывает очень бурной. Зрители много смеются, открыто проявляют свои эмоции, потому что то, что они видят, их трогает.

Дмитрий Опарин. Кто выбирает тематику фильмов? Существует проблема, что коренным народам часто навязывают этнические сюжеты. Может, в восемнадцать лет их больше волнует не проблема потери языка и культурной

Проект Wapikoni Mobile

идентичности, а сюжеты, связанные с любовью, отношениями с родителями, друзьями?

Манон Барбо. В наших фильмах такие истории очень часто становятся главными. Но многих действительно волнует исчезновение языка, забвение традиции. У нас есть фильмы, посвященные охоте или музыке, например. Это не мы решаем, о чем снимать, ребята сами выбирают то, что им интересно. Над фильмом работают современные люди, им интересна современная жизнь. Однако они не могут не говорить о несчастьях, потому что горя и страданий в индейских поселениях больше, чем в других местах Квебека. Не случайно, количество суицидов там намного выше.

Дмитрий Опарин. Часто художники из коренных народов вынуждены выбирать этнически окрашенные сюжеты из-за того, что главный потребитель — городской зритель — ждет от них именно этого. Жители городов хотят видеть охоту, шаманов, национальные танцы и национальные костюмы...

Манон Барбо. Жители крупных канадских городов вообще очень мало интересуются коренными народами. И когда люди идут смотреть фильм, они не ждут чего-то экзотического — они просто ничего не знают даже про экзотику. Это у французов есть фольклорный образ индейцев Квебека, они предполагают, что увидят на экране бубны и традиционные танцы аборигенов. И иногда они бывают разочарованы, когда не видят этого. Вообще, в кино аборигенов нет никакого туристического кича.

Дмитрий Опарин. Как вы выбираете поселение, в котором будут идти съемки?

Манон Барбо. Мы стараемся поехать в деревню, где больше социальных проблем и меньше возможностей для молодых реализовать себя, иметь интересный досуг. Например, атикамекские поселения очень изолированы, они находятся в лесу, там очень высокий уровень самоубийств. Мы приезжаем туда и спрашиваем у главы общины, можем ли мы там остаться. Получив разрешение, обычно проводим пять-шесть недель в этом месте. Местная молодежь участвует в каждом этапе производства фильма. В первую неделю происходит формирование команды для съемок, затем мы снимаем, монтируем и показываем всей общине. Я заметила, что иногда ребятам трудно дается

написание сценария, и тогда они просто предлагают устный сценарий, который мы записываем. Естественно, операторское ремесло требует длительного обучения. И часто молодой человек на начальном этапе следует за профессиональным оператором, повторяет за ним.

Дмитрий Опарин. В одной короткометражке человек говорит: «Мы больше не охотимся, мы сами стали добычей». В какой-то степени я с ним согласен. Коренные народы стали своеобразной добычей для этнологов, социальных работников, социологов, кинематографистов, правительства. Или я не прав?

Манон Барбо. Вы правы. Белые разрабатывают множество проектов, едут в индейские поселения, потом им быстро все надоедает, и они уезжают. Аборигены замучены таким отношением к себе. На канадском Севере сейчас много прерванных проектов. Коренные народы устали от многочисленных безрезультатных вмешательств в их жизнь. Но еще больше они устали от своего безнадежно изолированного положения. Они, как в гетто, отрезаны от большого мира, в котором есть разные возможности, какой-то выбор пути. У них же почти никаких перспектив. И когда кто-нибудь приезжает, например, с хоккейным проектом, местные молодые парни начинают играть, у них появляется шанс построить спортивную карьеру. Они же раньше были кочевниками, а теперь — оседлые, они нуждаются в движении. Молодые гордятся своим участием в проекте, тем, что им доверяют представлять свою общину на соревнованиях. Что касается Wapikoni Mobile, то тут существует разница между теми, кто непосредственно участвует в проекте, и теми, кто не участвует. Очень часто ребята, прикоснувшиеся к съемкам фильма, говорят, что это изменило их жизнь. Вы знаете, например, Самьяна? Это известный монреальский рэпер, выходец из племени алгонкинов. Он начинал с Wapikoni Mobile. В индейских деревнях есть отличные музыканты, которые практически неизвестны за пределами своих поселений. Мы помогаем им куда-то пробиться, сделать первый шаг. Самьян стал моделью успешного

Проект Wapikoni Mobile

индейского музыканта. И многие повторили его успех — Катья Рок, Соня Базиль. Соня Базиль, например, принимала участие в Монреальском фестивале франкофонии, выступала на большой сцене. Меня очень трогает история Кевина Папати, который приехал из отдаленного поселения, где нет ни электричества, ни водопровода. Он начал работать с нами как координатор. И сейчас он уже сделал несколько фильмов. Когда Кевин был подростком, у него от передозировки на время отнялись ноги, а теперь он путешествует по всему миру и представляет свои фильмы. Сейчас, например, он в Новой Каледонии. Его фильм Amendement я считаю очень сильным. Такой успех приходит не ко всем, конечно, но все же подобные примеры дают шанс и другим молодым людям из индейских поселений.

Дмитрий Опарин. Многие фильмы можно назвать эстетскими. Как воспринимает молодежь артхаусную направленность ваших короткометражек?

Манон Барбо. Это же сами ребята делают такие фильмы. Мы их обучаем работе с камерой, но стилистику выбирают они. В этом они совершенно свободны, мы не оказываем на авторов никакого давления. Не все фильмы сделаны в одной эстетике, они очень разные. Можно, наверное, сказать, что часть картин сделана в особенном ритме, свойственном деревенской жизни коренных индейцев. Зрители отмечают, что они медленные. Естественно, это не мейнстрим, в нашем кино много кинематографических экспериментов.

Вам, например, фильм «Ночные бегуны» кажется эстетским? Вы знаете, как осуществлялся этот проект? Мы дали одной компании ребят камеру — им было совершенно нечем заняться по вечерам. Они брали камеру и экспериментировали с ней, когда становилось темно: снимали то, что наблюдали, пробовали разные ракурсы и способы съемки. Потом уже написали текст. Так появился фильм, который получил очень много наград. Но у нас много и неартхаусного кино, скорее, просветительского, антропологического. Много лент об охоте, рыбалке, о лесе. Но это, повторю, не мейнстрим.

Дмитрий Опарин. У вас есть две постоянно работающие студии в двух индейских поселениях. Почему вы выбрали именно эти деревни?

Манон Барбо. Выбирали не мы. Совет этих поселений сам принял решение о том, что им нужно иметь стационарные студии. Мы привезли их и смонтировали, но они сейчас работают автономно от нашего проекта.

Дмитрий Опарин. В Квебеке есть множество французских деревень, тоже изолированных от остальной части Канады. Их жители страдают от тех же социальных проблем, квебекская деревенская молодежь чувствует себя брошенной, потерянной. Не думали ли вы создать какой-нибудь проект с белой молодежью?

Манон Барбо. Раньше я работала с белыми молодыми людьми — с городской маргинализированной молодежью. Я сделала такой же проект с городской киностудией. Но следует признать, что белая молодежь обладает все-таки большими ресурсами, чем коренная. В резервациях очень бедный досуг. Можно сказать, что белая молодежь не так «забыта» обществом, как индейская. И поэтому я решила сконцентрироваться именно на индейцах.

Дмитрий Опарин. Большая часть средств на развитие вашей программы дается государством. Может ли государство, давая деньги, навязать свое видение ситуации? В своих фильмах вы очень часто говорите о социальных проблемах, по сути, о вине государства перед своими гражданами. Это, безусловно, не льстит власти.

Манон Барбо. Навязать свое видение? Да это невероятно! Послушайте, посольства Канады в самых разных странах приглашают нас, чтобы показать наши фильмы о социальной трагедии коренных народов, и люди с экрана откровенно рассказывают о проблемах, жестко критикуют государство. Но власти страны продолжают нас финансировать — без каких-либо условий, не оказывая на нас никакого давления, вообще не вмешиваясь в работу над проектами. Я думаю, это и есть демократия.

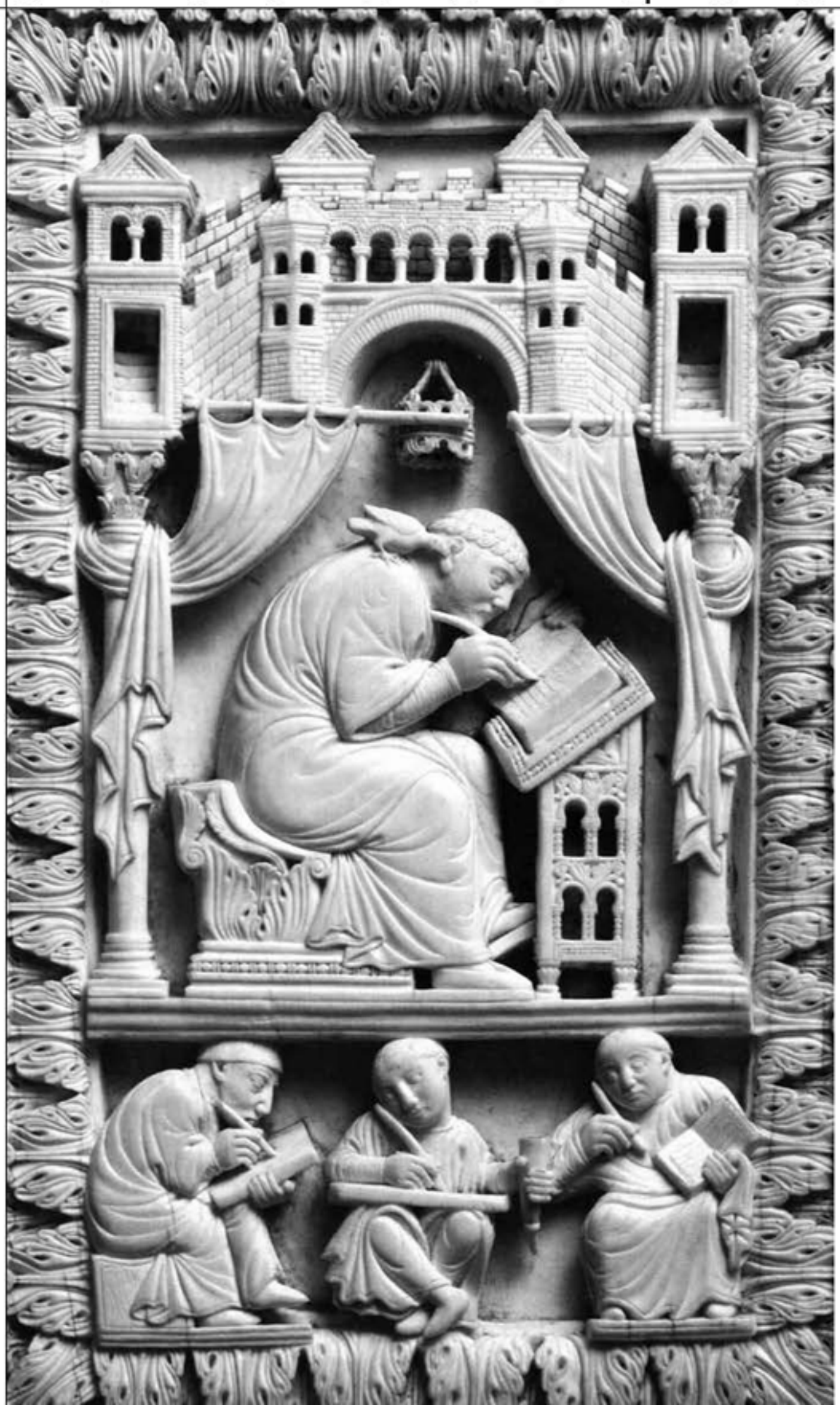


Фото:
cias.ufl.edu/users

БОРИС ФРУМИН

Сценарий: элементы и построение

Борис Фрумин, чьи фильмы «Дневник директора школы» (1974) и «Вива, Кастро!» (1994), снятые на «Ленфильме», вошли в золотой фонд отечественного кино, много лет успешно обучает будущих режиссеров в Нью-Йоркском университете. Публикуемый нами материал — собранные фрагменты лекций: читая текст, следует помнить, что Фрумин соотносит свои советы и обобщения с фильмами, которые показывает в классе.

Активность

Действие (то, что происходит) предпочтительнее диалога. Активность снимаема. Активность в каждой сцене.

Реквизит

Особое внимание к реквизиту (немому элементу). Реквизит может двигать сюжет (забытая в поезде зажигалка в «Незнакомцах в поезде» Альфреда Хичкока). Реквизит может развивать отношения (переходящая из губ в губы неприкуренная сигарета ведет к поцелую в фильме Кларенса Брауна с Гретой Гарбо «Плоть и дьявол»).

Сцена/эпизод

Сценарий — это цепь эпизодов. В каждом эпизоде запоминающаяся деталь. В каждом эпизоде развитие (начало, середина, конец). Конец эпизода непредсказуем в начале. В эпизод закладывается киноспецифика.

Киноспецифика

Киноспецифика отличает кино от фотографии, прозы. В фильме Хичкока «Вредитель» шов, расползающийся на рукаве, ведет к смерти. Преследователь хватает вредителя за рукав. Шов на рукаве начинает расползаться. Вредитель падает со смотровой площадки статуи Свободы, оставив рукав в руке преследователя. Динамика расползающегося шва не фиксируется фотографией, трудно описуема в прозе, но внятно демострируется на экране. Киноспецифика связана с движением, с активностью.

В фильме Хоуарда Хоукса «Красная река» ковбои пытаются остановить сорвавшееся стадо коров. Стадо и преследующие ковбои несутся по холмистой местности, в пыли, на низком солнце. Динамика движения, световые изменения в кадре невоспроизводимы в фотографии. Киноспецифика связа-

на с выбранной натурой (холмистая местность), со временем съемки (сумерки — «режим»), с пылью, поднятой стадом. Закладывание элементов, таких как натура (среда), активность (то, что люди делают), реквизит (посредством чего люди действуют), — одна из задач написания эпизода.

Немое актерство

Сценарная ситуация ведет к оригинальному поведению. Актерская работа закладывается в сценарии, диктуется ситуацией. Активность и работа с реквизитом предполагают немое актерство.

В фильме Кинга Видора «Большой парад» женщина пытается остановить движущийся грузовик, который увозит на фронт любимого человека. Она хватает свисающую с грузовика цепь. Грузовик тащит женщину по грязи. Оставшись на дороге, она машет вслед любимому потерянным кем-то ботинком (не цветком).

Ситуация

Ситуацию создают противостоящие обстоятельства (среда, персонаж). Усложнение противостоящих обстоятельств — сценарное развитие. Ситуация конфликтна. Ситуация диктует поведение персонажа. Ситуация придает эпизоду выносливость. Сюжет — цепь терпеливо разработанных конфликтных ситуаций. Опыт персонажа — «из огня в полымя». Для персонажа каждый эпизод существен. В эпизоде «правильно — когда неправильно». В коротком фильме Жан-Люка Годара «Всех парней зовут Патрик» (сценарий Эрика Ромера) разминувшиеся подруги знакомятся в парке с одним и тем же парнем, дома по-разному описывают его и свое поведение с ним, после чего видят его садящимся в машину с новой девушкой. В фильме Хичкока «Спасательная шлюпка» группа людей после крушения корабля оказывается в шлюпке. Они подбирают моряка, чья подлодка потопила корабль (подлодка подорвалась на мине). Врагу доверяют распределять скудный рацион.

Опыт

В основе сценария опыт. Точность в деталях. Режиссура — детализация. Хоукс говорил: «Снимаю то, что знаю». Опыт излагается шаг за шагом. Без спешки. Каждый следующий шаг непредполагаем.

Начать сначала

Опыт персонажа и опыт зрителя синхронны. Зритель знает столько же, сколько и персонаж.

В фильме Жана Виго «Аталанта» приход молодой жены на баржу меняет динамику сложившихся отношений. Молодая жена (девушка из провинции) хочет провести время в Париже, баржа не может задерживаться в парижском порту. Молодая жена покидает баржу, капитан и баржа покидают Париж. Потеряв жену, капитан перестает функционировать, боцман решает разыскать жену... Зритель приходит на баржу с молодой женой. Ее опыт становится опытом зрителя — баржа (новое место), экипаж (новые люди). Личные отношения развиваются в профессиональной среде (баржа), они связаны с профессиональным распорядком (капитану нужно стоять ночью на вахте, вместо того чтобы быть в постели с женой). Профессиональная среда и натура способствуют специфике конфликтов и отношений — уход боцмана с баржи к проститутке ведет к ссоре между капитаном и женой, туман на реке ведет к «слепым» поцелуям перемирия. В фильме сочетаются опыт (молодое супружество), оригинальные фактуры (река, набережные, причалы), детали (коллекция в каюте боцмана, включая отрубленные кисти погибшего друга) и т.д. В каждой сцене активность — проходы молодоженов вокруг стогов сена, потеря букета для

молодой жены, атака кошек во время поцелуев на мокрой палубе, шитье и примерка юбки на боцмане и т.п.

Ошибки и ложь

Ошибки персонажа двигают сюжет. Ложь, искажение, интерпретация работают. Зритель сопоставляет то, что знает из предыдущих эпизодов, с тем, что происходит.

«Дневник директора школы», режиссер Борис Фрумин

Сверхзадача

Сверхзадача сценария — забота о прояснении.

Сюжет

Опыт организовывается в сюжет. Сюжет — цепь конфликтных ситуаций. Сюжет — развитие заложенных элементов. Сюжет — отражение этической позиции. В сюжете постоянное неожиданное развитие элементов, узнаваемость. В фильме Рене Клемана «Запрещенные игры» собака — движущий элемент сюжета. Во время войны в толпе беженцев застревает машина, в которой находятся молодые родители и девочка с собакой. Начинается налет авиации, собака убегает. Девочка бежит за собакой, родители бегут за девочкой, мать накрывает девочку телом, пулеметная очередь убивает родителей и собаку. Девочка берет мертвую собаку на руки и возвращается в колонну беженцев. Ее подбирает на телегу пожилая женщина, она забирает у девочки мертвую собаку и сбрасывает с моста в воду. Вдоль воды по берегу тащится убежавшая из колонны лошадь, запряженная в телегу с отскочившим колесом (закладка второго элемента). Воспользовавшись суматохой, девочка устремляется вслед за собакой. Выловив собаку, девочка встречает корову и плачет от страха (она не плакала, обнаружив, что родители и собака мертвы). Деревенский мальчик, который пасет корову, пытается успокоить девочку, уговаривает ее пойти вместе с ним к нему домой. Девочка соглашается, услышав, что у соседей мальчика есть живая собака. Родители мальчика не хотят принять девочку. Мальчик шантажирует их тем, что девочку приютят соседи, с которыми семья враждует. Отбившаяся от колонны беженцев лошадь сбивает старшего брата мальчика (заложенный элемент срабатывает). Мальчик предлагает девочке похоронить собаку на мельнице, но, чтобы собаке не было скучно, собрать для нее компанию. Для кладбища нужны мертвецы. В ход идут цыплята, червяки... Для кладбища нужны кресты. Первые кресты мальчик сколачивает из планок, но удары молотка беспокоят страдающего от боли раненого брата. Брат умирает, его хоронят на сельском кладбище, где много крестов. Кроме того, красивый крест укреплен над алтарем в церкви. Любовь к парижской девочке заставляет сельского мальчика воровать кресты для со-

бачьего кладбища. Это ведет к новому конфликту с соседями, отец мальчика обвиняет их в осквернении могилы умершего... Священник показывает на мальчика, который пытался украсть крест из церкви. Отец выгоняет мальчика из дома. Мальчик обещает рассказать отцу, где находятся пропавшие кресты в обмен на обещание оставить приблудную девочку в семье. Отец, пообещав, отдает девочку в руки полиции. Мальчик разрушает собачье кладбище и выбрасывает кресты в реку. Любовь к собаке, к девочке ведет к проступкам (убийство цыплят, кража крестов). Неправильное — во имя хорошего. Элементы сюжета заложены в первом эпизоде: убитая собака, сбежавшая лошадь. Неправильные поступки логичны — необходимость компании для умершей собаки ведет к умерщвлению цыплят, необходимость крестов для собачьего кладбища ведет к краже крестов, обнаружение похищенных крестов ведет к изгнанию мальчика из дома, невыполнение обещания оставить девочку в семье ведет к тому, что мальчик выбрасывает кресты в реку и т.д. Неправильное — правильно: мальчик заботится о том, чтобы у мертвой собаки была компания, мальчик ворует кресты из любви к девочке, мальчик выбрасывает кресты в реку в ответ на обман отца. Работа с элементами постоянна: собака, кресты.

Эпизод/сцена

В сценарии важна неординарность происходящего. В эпизоде важна выносливость.

В фильме «Незнакомцы в поезде» Хичкока злодей по договоренности должен убить женщину. Он находит ее адрес в телефонной книге, висящей в станционной будке. Он ждет ее у дома, следует за ней в парк аттракционов, куда она отправляется в компании двух ухажеров. Парк аттракционов — выносливая натурная площадка, каждый аттракцион в парке дает возможность для организации мини-эпизода. Эпизод «Парк аттракционов» построен как цепь мини-эпизодов. Преследование жертвы и убийство происходят в ярко освещенном месте, при стечении публики, под громкую музыку из репродукторов (не в пустынном переулке). В основе каждого мини-эпизода физическая активность с запланированным киноэлементом.

В первом мини-эпизоде «Мороженое» женщина и ухажеры останавливаются возле киоска мороженого. Убийца стоит неподалеку. Женщина, лижущая мороженое, замечает незнакомца в дорогом костюме (он выделяется из толпы, столичный гость). Двусмысленность — женщина лижет мороженое — монтируется с укрупняющимися планами незнакомца (две точки съемки). Бравурная музыка из репродукторов противоречит смыслу происходящего (интерес к убийце). Лампочки, украшающие киоск мороженого, освещенная арка за спиной злодея — световые эффекты утрируют происходящее (подготовка к убийству). Следующий мини-эпизод — «Шарик». На пути от киоска мороженого к аттракциону злодея останавливает мальчик в ковбойской шляпе с пистолетом в одной руке и шариком в другой. «Бэнг-бэнг», — говорит мальчик выставив пистолет. В ответ на игрушечную угрозу злодей (реальная угроза) протыкает шарик сигаретой. В мини-эпизоде «Молот» женщина и ухажеры останавливаются у молота. Первым пробует свои силы один из ухажеров. Удар молота приводит в движение челнок, который должен ударить звонок, находящийся на конце столба. Челнок после удара ухажера не достигает цели. Следующим к молоту подходит незнакомец. Он переводит взгляд с женщины на свои руки (орудие убийства), берет в руки молот. Сильный удар заставляет звонок зазвенеть. Звонок — звуковой киноэлемент. Сила незнакомца впечатляет женщину. В эпизоде присутствует оригинальный кадр-опыт, который зритель проживает вместе с женщиной. Женщина, стоящая лицом к камере, оборачивается в поисках незнакомца. Камера сдвигается по направлению ее взгляда, открывая пустое пространство. Разочарованная женщина возвращает лицо к камере.

Камера, возвращаясь в начальное положение, обнаруживает незнакомца, подошедшего с другой стороны. В пространстве одного кадра (без монтажа) женщина проходит путь от ожидания и разочарования к нахождению незнакомца и удовлетворению. В мини-эпизоде соединены комедия (неудачливый ухажер), развитие отношений («сильный» незнакомец), работа с киноэлементами (активность — удары молотом, звук — звонок на вершине столба, актерство — двигая бровями, незнакомец заигрывает с женщиной, блокировка — поиск незнакомца в кадре).

Следующий мини-эпизод — «Карусель». Женщина-жертва, ухажеры и незнакомец взгромождаются на карусельных лошадей. Карусель приходит в движение. Начинается статичное преследование. Потенциальный убийца и жертва переглядываются, флиртуют. Она подхватывает песню из репродуктора. К пению присоединяются незнакомец и местные ухажеры. Поющий вестерн. Преследование продолжается в следующем мини-эпизоде, в котором лодки отправляются к «Волшебному острову». По замыслу создателей парка, остров — место уединения влюбленных. Лодки проходят через тоннель, над которым сияет надпись «Тоннель любви» (кичевые надписи — стилистическое оформление убийства). Злодей, сидя за рулем лодки, ест попкорн (перед убийством). В тоннеле его увеличенная тень накрывает тень лодки с женщиной и ухажерами. Женщина истошно кричит. В следующем кадре на выходе из тоннеля, через затянувшуюся паузу, появляется лодка с женщиной, крик которой переходит в хохот. Крик был реакцией на объятия ухажеров. Убийство отсрочено. Киноработа с тенью и звуком (вопль, переходящий в хохот) оригинальна. Мини-эпизод на острове можно назвать «Зажигалка» или «Очки» (оба предмета реквизита развиваются на протяжении сюжета). Женщина оборачивается к камере, к ее лицу подносится зажигалка (пламя зажигалки отражается в очках женщины — световой эффект), женщина с улыбкой называет себя, руки злодея сдавливают горло, с лица женщины соскальзывают очки. Флиртующая женщина в очках — комедийный элемент. Удушение снято на крупных планах, в последнем из них убийца медленно-аккуратно укладывает тело женщины на траву. Кадр снят в отражении упавших в траву очков. Кадр снят в «режиме» — серое небо проработано в отражении. Убийца забирает с места преступления зажигалку и очки (оброненная зажигалка — улика, очки нужно предъявить заказчику убийства). Убийца не торопясь (не по стереотипу) возвращается в лодку.

Заключительный мини-эпизод в парке аттракционов может быть назван «Слепой». На выходе из парка убийца помогает слепому перейти дорогу («сердобольный» убийца). Разработка мини-эпизодов, проявление киноэлементов в каждом из них, оригинальность поведения в мини-эпизодах — все делает сцену в парке аттракционов выдающейся. «Парк аттракционов» уникален по своей выносливости/продолжительности. Каждый мини-эпизод построен на физической активности: женщина лижет мороженое, убийца прожигает воздушный шарик сигаретой, ухажеры и убийца состязаются с помощью молота, катаются на карусели, дальше идут лодочная погоня, медленное удушение, перевод слепого через дорогу. Реквизит включен в каждый мини-эпизод: мороженое, шарик, молот, попкорн в лодке, очки и зажигалка.

Узкая территория

Консолидация места и времени сформулированы в «Поэтике» Аристотеля. В «Аталанте» Жана Виго узкая территория — баржа, три дня по пути в Париж и четыре персонажа. В фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь» (сценарий Маргерет Дюрас) — гостиница и ее окрестности, два дня и два персонажа: французская актриса на съемках антивоенного фильма и японский архитектор, чья жена уехала за город. Фильм о взаимных признаниях. Она рассказывает ему о своей первой любви во время оккупации к немецкому солдату: его в конце войны убили, ее за любовь к немцу остригли на-

голо, с позором провели по улицам родного города, после чего родители поместили ее в подвал. Он рассказывает ей об уничтоженном городе — Хиросиме, в музее которого в числе экспонатов выпавшие волосы (параллель с остриженными волосами французской девушки). Помимо сценария «Хиросима...» Дюрас написала две книжки о «неправильной» любви («Любовник» и «Любовник из Северного Китая»). Они основаны на личном опыте — любви французской девочки-подростка к старшему по возрасту китайцу (мать запирала ее в доме, не давала встречаться). Город детства Дюрас Сайгон становится в фильме французским городком во время второй мировой войны, любовь лицеистки Дюрас к старшему по возрасту китайцу становится любовью французской девушки к немецкому солдату. Любовь во французском городке показана на общих планах, крупный план руки убитого солдата монтируется с рукой спящего в гостинице японца. Хиросима — город-жертва — провоцирует воспоминания женщины-жертвы. Настоящее восстанавливает прошлое. Отъезд женщины напрягает отношения, ее поведение на грани срыва.

В немом фильме Хичкока «Постоялец» блондинок убивают по четвергам. Фильм развивается от четверга к четвергу (надвигающееся время). В доме, в котором живет блондинка, снимает комнату постоялец. В его комнате висят картинки с блондинками, постоялец требует их убрать. Блондинка влюбляется в таинственного постояльца. Сыщик-жених подозревает постояльца в убийствах блондинок. Блондинка-манекенщица возвращается домой поздно ночью. Постоялец покидает дом по ночам. Район действия ограничен домом и прилегающими улицами. Блондинка — как элемент — прорабатывается из эпизода в эпизод.

В фильме Анджея Вайды «Пепел и алмаз» в одной гостинице на разных этажах проводят ночь приехавший в город партийный руководитель и молодой подпольщик, которому поручено его убить. В гостинице проходит банкет, посвященный смене власти в городе, на который приглашен партийный руководитель, там же развивается любовная история между подпольщиком и девушкой из бара. Торжество по поводу смены власти, любовная история, убийство партийного руководителя, смерть подпольщика происходят в гостинице и ее окрестностях. События разворачиваются в течение двух дней.

В фильме Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» в первом эпизоде мальчик переплывает речку, тем самым нарушает режим пионерского лагеря. Директор лагеря выгоняет его. Мальчик боится вернуться домой и огорчить бабушку. Он убегает со станции, возвращается в лагерь, прячется под трибуной. С трибуны каждое утро проповедует о дисциплине директор. Друзья мальчика собирают в столовой еду и приносят ее под трибуну. За ними следит «плохой мальчик» — стукач. Он доносит обо всем директору лагеря. С первых эпизодов фильма зритель сориентирован в конфликте — регламент и нарушение. Узкая территория сценария напрягает действие.

Преувеличенный опыт

Дэвид Линч по первому образованию художник. Он начинал с экспериментальных фильмов, в которых утрированы декорации (фактуры) и персонажи (поведение). Первый полнометражный фильм Линча «Голова-ластик» начинается в индустриальной зоне — улица в насыпях, дома со слепыми окнами, фабрика с дымящимися трубами. Герой чужд среде — волосы дыбом, белые носки, набор авторучек в верхнем кармане пиджака. Лицо без выражения (Китон). В доме, где он живет, скрежещущий лифт, тускло освещенный коридор, странная соседка в квартире напротив. В квартире шипящий радиатор (на котором сушатся длинные белые носки), в ящике комода разорванная фотография любимой девушки (когда она складывается, становится видно, что средняя часть потеряна). Дом — каждый элемент узнаваем — по-

хож на дом в Квинсе или Бруклине. Пустая улица, пустая комната подчеркивают элементы. Все, что окружает главного героя, в конфликте с ним. Все чужое. Герой приходит в гости к девушке. Мать девушки отчитывает героя за беременность дочери и целует его в шею. На кухне полумертвая бабушка сидит с незажженной сигаретой во рту, с помощью ее рук мать перемешивает листья салата. Поданный на стол цыпленок истекает кровью. Собака кормит щенят посреди комнаты. Родившийся сочащийся слизью ребенок напоминает «доброго» спилберговского инопланетянина. Ребенок бесконечно

«Дневник директора школы», режиссер Борис Фрумин

плачет, требует внимания. Молодые родители беспомощны. Зритель узнает жизнь через преувеличения. Ситуации ординарны, детали экстремальны. Сценарные ситуации конфликтны, содержат потенциал для актерской работы (два беспомощных человека в роли родителей).

В фильме Ингмара Бергмана «Молчание» ограниченная территория — гостиница, три персонажа — две враждующие сестры («плотская» и «духовная») и мальчик — сын/племянник — между ними, протяженность действия — один день. Конфликт заявлен в первом длинном кадре в душном купе вагона. Мальчик сидит/зажат между двумя женщинами, одну из которых душит кашель, а вторая через силу пытается ухаживать за ней. Сестры приезжают в город, говорящий на чужом языке (не понимающие друг друга сестры попадают в непонимающую среду). Среда преувеличена. Отель пуст, если не считать синильного портье и группу гастролирующих лилипутов. Они — портье и лилипуты — становятся опытом мальчика и старшей сестры, мужчина с улицы становится опытом обеих сестер. Чужая среда становится опытом персонажей и зрителя. Бергман вспоминает о подобном опыте в детстве, когда он попал в Эстонию, где говорили на чужом для него языке. На улицах «Молчания» в основном мужчины (поиск мужчины провоцирует конфликт между сестрами). Детали реальны и незнакомы — надпись на чужом языке в купе, силуэтный пейзаж за окном поезда, бутылка с непонятной надписью (наполненная коньяком), лилипуты в пустынном коридоре гостиницы, кафе, где сидят одни мужчины, газета на чужом языке и т.п. Конфликт духа и плоти переведен в историю болезни «духовной» сестры, которая нуждается в уходе и которую покидает «плотская» сестра. Фильм об одиночестве в детстве (мальчик), об обретении странных друзей (старый портье, лилипуты), об одиночестве в болезни (старшая сестра), о поиске мужчины (младшая сестра). Плотское стремление младшей сестры — борьба со старшей сестрой — уравнение собственной духовной недостаточности. Мальчик и приведенный с улицы мужчина — территория, на которой идет война между сестрами (вроде использования детей в семейных ссорах в «Крейцеровой сонате» Толстого). Мальчик привязан к уходящей из гостиницы маме, но больная старшая сестра влияет на него. Фильм — постоянный конфликт,

цепь конфликтов. Он о нарушении взаимосвязи, о необходимости взаимосвязи. Преувеличенная чужая среда способствует прояснению отношений.

Американские горки

Непрерываемое развитие — задача сценария. Развитие напряжения. Из «огня в полымя».

«Ошибки юности», режиссер Борис Фрумин

В фильме Федерико Феллини «Белый шейх» в Рим на аудиенцию с папой приезжает молодая пара из провинции. Он — самодовольный функционер, она — восторженная молодая жена. Рим — их первое совместное путешествие. Действие фильма — одни сутки. Приехав в маленькую гостиницу, пара располагается в номере на втором этаже (беготня между этажами наперегонки с лифтом будет напрягать действие). Девушка спрашивает у коридорного, как далеко от гостиницы находится улица Тиволи. — «В двух кварталах». Зная, что муж любит поспать днем, девушка говорит, что идет принять ванну, и уходит из гостиницы, забыв закрыть в ванной кран (от специфики к специфике). На улице Тиволи в офисе фотогруппы девушка показывает нарисованный ею портрет героя фотокомиксов Белого шейха и рассказывает о своей переписке с ним. Ей говорят, что Белый шейх приедет прямо на съемочную площадку. Увидев садящихся в грузовик героев комиксов, девушка решает к ним присоединиться (ей говорят, что съемочная площадка «недалеко»). На площадке девушка знакомится с Белым шейхом, ее переодевают в костюм рабыни. Во время перерыва Белый шейх приглашает девушку в лодку. Он рассказывает ей о своей «несчастливой» семейной жизни, пытается поцеловать девушку. На берегу их ждут разъяренный режиссер, бездействующая группа и ревнивая жена. Девушка получает от жены пощечину и убегает в лес. Группа, закончив съемку, уезжает, девушка в костюме рабыни остается в темнеющем лесу. Ее подбирает на своей машине болтавшийся по съемочной площадке человек в трусах.

Параллельно с приключениями девушки на съемочной площадке родственники мужа приходят в гостиницу знакомиться с молодой женой. Муж, проснувшийся от наводнения в номере (незакрытый кран), обнаруживает плавающие письма Белого шейха к жене, он спускается вниз к родственникам и врет им, что девушка плохо себя чувствует. Родственники (дядя, его жена, двоюродная сестра с женихом, племянник) пытаются подняться в номер. Муж продолжает накручивать небылицы о болезни девушки. Он отправляется с родственниками в тратторию, в которой вслух читает сочиненную поэму о верной любви (жена в это время снимается в фотокомиксе в костюме рабыни). После траттории — опера, со сцены звучит ария о ревности (эле-

менты в контексте). Муж постоянно бегает к телефону, звонит в гостиницу. Отчаянию нет предела.

Вернувшись в Рим и отбившись от приставаний человека в трусах, девушка неудачно пытается покончить с собой (канал мелок). Утром, после ночи, проведенной в компании жалостливой проститутки, муж забирает молодую жену из сумасшедшего дома (куда ее отвезли после прыжка в канал). Супружеская пара спешит на площадь перед Ватиканом, где муж представляет «выздоровевшую» молодую жену родственникам. Жена говорит мужу: «Я чиста и невинна», муж отвечает: «Я тоже». Взявшись за руки, герои устремляются на аудиенцию к папе римскому.

«Ошибки юности», режиссер Борис Фрумин

Феллини досконально знает своих героев: они приезжают в Рим из провинциального приморского городка Римини (родина режиссера); Феллини знает съемочную площадку (он был ассистентом у Росселлини); он знает фотокомиксы (отдавал свои карикатуры в сатирические журналы); он знает маленькую гостиницу в Риме, тратторию, полицейский участок, менее убедителен (условен) сумасшедший дом. В каждом месте точные персонажи: в гостинице — портье, коридорный, горничная; на съемочной площадке — фотогруппа; в пляжном кафе — скучающие девушки и человек в трусах; на ночной площади — две проститутки и огнеглотатель. В фильме у героев несколько целей: у молодой пары — аудиенция у папы (достигнута), у девушки — увидеть Белого шейха (достигнута), у родственников — познакомиться с молодой женой (достигнута). Цели достигнуты неоднозначным путем.

Профессия

Профессия героя делает сценарий специфичным, привносит детали, диктует развитие.

«Человек-зверь» Жана Ренуара — о машинисте, о жизни в паровозном депо. Фильм начинается с конфликта по поводу провоза собаки в купе. Вступившему в конфликт по поводу собаки начальнику депо нужна защита. Он просит молодую жену, которая воспитывалась в семье того, кому принадлежит железнодорожная дорога, похлопотать за него. Богатый крестный живет в Париже, туда отправляются начальник депо и молодая жена. Поезд, с которого начинается повествование, нуждается в небольшом ремонте, машинист едет навестить тетушку, которая живет при шлагбауме на железной дороге между Гавром и Парижем. Поехав с женой в Париж, начальник депо нервничает, оговорки задержавшейся жены приводят к побоям, в результате которых жена признается в любовной связи с богатым крестным. Муж приказывает жене написать письмо и пригласить крестного в поезд с обещанием свидания. В поезде ревнивый муж заставляет жену войти вместе с ним в купе

к крестному и убивает его перочинным ножом (парижский подарок жены). На выходе из купе начальник депо и его жена сталкиваются с машинистом, который возвращается в Гавр после визита к тетушке (география сценария). Начальник депо, приходя в себя после убийства, отправляет жену пококетничать с машинистом. На вокзале в Гавре машинист, глядя на молодую жену, не говорит полицейским, что видел ее с мужем в коридоре поезда. Полиция арестовывает подсевшего в поезд бродягу. Машинист раздвоен: арестован невинный человек, жена начальника депо, соучастница убийства, флиртует с ним. Во время свидания с машинистом жена начальника депо просит убить мужа, убийство прекратит издевательства над ней. Она и машинист следят за передвижениями мужа по ночному депо. Машинист не может убить начальника. Жена начальника отказывается продолжать отношения, на вечеринке в депо она танцует с новым ухажером. Машинист убивает женщину и заканчивает жизнь самоубийством, спрыгнув с поезда на полном ходу.

Фильм начинается в поезде, который ведет уверенный в себе машинист, и заканчивается прыжком с поезда потерявшего себя человека. Территория сценария связана с профессией героев: паровоз, паровозное депо, купе и коридоры поезда, общежитие в депо. Конфликты сценария начаты конфликтом в поезде по поводу собаки, убийство крестного совершено в поезде, дружба машиниста и его помощника показана во время работы в будке машиниста. Диалоги связаны с профессией. В картине рядом с профессиональными актерами непрофессионалы (разговор Габена с двумя рабочими по поводу локомотива, нуждающегося в ремонте). Фактуры фильма оригинальны: пейзажи с движения; поезд в движении; рельсы, снятые с движения; арки мостов в движении; вид из окна квартиры начальника на депо с маневрирующими поездами; депо как место лирических прогулок машиниста с женой начальника; объяснение в любви к локомотиву во время свидания с женщиной; шторки купе, которые опускает начальник перед убийством; торчащий из угольной кучи рычаг — последняя деталь фильма после прыжка машиниста с поезда.

Замедленность, простота

Медленный ритм дает возможность происходящему быть разработанным, реальным. Реальность — достижение.

В фильме Жака Беккера «Дыра» побег детализирован шаг за шагом. Человек с рабочими руками (один из пальцев отсутствует) разбивает зеркало, осколок привязывает к зубной щетке и высовывает щетку в коридор. Перископ, торчащий из глазка камеры, позволяет следить за передвижениями надзирателей. Металлическая скоба, вынутая из кровати, обматывается тряпкой и, переходя из рук в руки, долбит цементный пол в камере (неперебиваемый длинный кадр). Болты, соединяющие дверные петли, пилятся лезвием на долгом крупном плане, спичка используется как прокладка между распиленными частями. Надзиратель профессионально потрошит посылку с воли в присутствии заключенного. Нож, который разрезает мыло, опускается в банку с вареньем, проверяя содержимое.

Персонаж — поведение — поступки

В фильме Робера Брессона «Мушетт» поступки определяют малоговорящую героиню. Она ухаживает за больной матерью; она отказывается петь во время урока пения; ее принуждает к пению учительница, пригнув голову к клавишам; после уроков она бросает комки грязи в соучениц; когда мальчишки оскорбляют ее, спустив свои штаны, она уходит, гордо подняв голову; в воскресенье она работает в баре — о количестве перетертой посуды говорит ее мокрый фартук, а уходя, она бросает в мыльную воду только что вымытую чашку; она начинает улыбаться приглянувшемуся молодому человеку во время катания на аттракционе «электромашинки», за это отец дает ей пощечи-

ну; пытаясь облегчить страдания эпилептика после припадка, она поет ему песенку со школьного урока, после чего эпилептик ее насилует.

Группа

В группе у каждого персонажа специфическое поведение.

В фильме Феллини «Амаркорд» в эпизоде «Школа» каждому учителю в коротком отрезке времени прописано оригинальное (комедийное) поведение. Каждый персонаж детализирован: лицо (подбор актеров), одежда (художник по костюмам), поведение (сценарий). Персонажам дан реквизит (указка, термос, сигарета).

В группе важен «неправильный» провоцирующий элемент. В фильме Джона Кассаветеса «Лица» четыре женщины приводят в дом молодого парня. Он — «неправильный» элемент. Каждая из женщин охарактеризована: болтливая провинциалка, сдержанная женщина с манерами, быстро опьяневшая полная женщина в возрасте и наблюдающая, молчаливая хозяйка дома. В ответ на приглашение молодого человека танцевать провинциалка и женщина с манерами уходят, пожилая женщина танцует с молодым человеком, падает с ним на пол, просит поцеловать ее, рассказывает о скучном муже. Долгая сцена глупого времяпрепровождения ведет к лирической сцене между молодым человеком и хозяйкой дома. Боковые линии развития ведут к главной.

Взаимосвязь элементов

В фильме Хичкока «Незнакомцы в поезде» теннисист оставляет в купе зажигалку с инициалами, которую подбирает злодей. Перед убийством злодей зажигалкой освещает лицо жены теннисиста (она в очках). Когда злодей видит перед собой девушку в очках, которая похожа на задушенную женщину, он видит в ее очках (в своем воображении), отражение вспыхнувшей зажигалки. Это же лицо в очках провоцирует злодея к непроизвольному удушению пожилой женщины во время вечеринки — развлекая гостью, он демонстрирует ей «бескровное» убийство, когда за спиной гостьи появляется девушка в очках, злодей теряет контроль над своими руками. Желая скомпрометировать невинного теннисиста, злодей решает подбросить зажигалку на место преступления в парке развлечений. Зажигалка в раскрывшейся руке умирающего злодея оправдывает теннисиста. Зажигалка и очки постоянно пересекаются.

Соучастие (саспенс)

Саспенс можно определить как соучастие в происходящим. Зритель напряженно следит за развитием заложенных элементов (ситуаций), за их возможным разрешением (соучаствует).

Действие фильма Кэрола Рида «Поверженный идол» почти полностью проходит в здании посольства. Элементы декорации являются частью сюжета. Главный герой картины — наблюдательный мальчик. Его глазами (с его точки зрения) камера и зритель видят то, что происходит в посольстве. Его крупным планом начинается фильм. Отец мальчика, глава дипломатической миссии, уезжает на выходные из резиденции (опустевший дом). Отец должен привезти из госпиталя мать (поездка займет два дня). Мальчик сообщает, что у него «есть что-то, что он покажет матери». Это «что-то» — маленькая змея Мак-Грегор, которую мальчик хранит в тайнике на балконе. Мальчик оставлен на попечение камердинера. Мальчик в конфликте с женой камердинера. От нее он прячет Мак-Грегора. Когда жена камердинера спрашивает, почему он держит руку в кармане, мальчик достает оттуда мел и получает наставление не рисовать мелом в помещении (зритель знает, что в кармане змея). Забрав мел и увидев, что мальчик продолжает держать руку в кармане, жена камердинера повторяет вопрос, мальчик вынимает из кармана ириски и получает наставление не есть сладости перед едой. Дружба с камердинером подтверждена тем, что нет необходимости прятать от него

«Нелегал», режиссер Борис Фрумин

змею. Увидев, что камердинер уходит из посольства, мальчик убегает вслед за ним по наружной лестнице (элемент декорации). У камердинера в кафе свидание с секретаршей посольства. В присутствии мальчика камердинер и секретарша говорят друг о друге в третьем лице. Секретарша говорит, что ее «знакомая» прекращает любовные отношения, камердинер просит о последнем свидании. Мальчик кормит змею печеньем, ест пирожное с кремом. По возвращении в посольство камердинер просит мальчика не рассказывать жене о свидании с секретаршей и предлагает называть секретаршу племянницей. Жена камердинера обнаруживает змею (Мак-Грегора) и бросает ее в печку. Укладывая мальчика спать, жена камердинера замечает на его свитере крем от пирожного («из-за сладкого ты не хочешь ужинать»). Мальчик, объясняя, откуда крем, оговаривается словом «они» вместо «он» (камердинер). Жена камердинера предлагает мальчику сохранить в секрете оговорку «они», мальчик просит ее не беспокоиться — «племянница» уедет через день. Жена камердинера говорит мужу, что поедет навестить родственницу, и прячется в посольстве. В отсутствие жены камердинер, секретарша и мальчик идут в зоопарк. Мальчик просит пойти к змеям, рассказывает секретарше о своем друге Мак-Грегоре (зритель знает, что Мак-Грегор брошен в огонь). Имя камердинера Бейн. На протяжении длинного эпизода в зоопарке крик мальчика: «Бейн!» (от клетки к клетке, от вольера к вольеру) отвлекает камердинера от общения с секретаршей. Возвращаясь в посольство, мальчик пытается рассказать о невольном предательстве, о «секрете» (с женой камердинера), но камердинер и секретарша говорят, что нельзя разглашать «секреты». Жена камердинера присылает телеграмму о том, что задерживается у больной тети. Мальчик делает из телеграммы самолетик. Вскоре он обнаруживает пропажу змеи и говорит, что ее, скорее всего, уничтожила жена камердинера. Ночью жена камердинера будит мальчика и, аргументируя тем, что их связывает «секрет», спрашивает, в какой комнате прячутся камердинер и секретарша. Мальчик отказывается выдать камердинера. Получив пощечину от жены камердинера, мальчик убегает из посольства по наружной лестнице (элемент декорации). Через окна в промежутках между пролетами он видит фрагменты скандального выяснения отношений между камердинером и его женой. Он видит, как камердинер трясет жену на площадке второго этажа, он не видит (в отличие от зрителя), что камердинер, отпустив жену, уходит в гостевую комнату. Жена, желая подсмотреть, устремляется к окну и срывается с карниза. Мальчик видит скатывающееся с последних ступенек лестницы тело женщины. Мальчика в пижаме подбирает на улице полицейский и отводит в участок (комедийный эпизод с проституткой), после

чего мальчика возвращают в посольство. Пришедший доктор дает мальчику снотворное и просит вызвать полицию. Камердинер пытается объяснить следователю, почему стол накрыт на троих. Выгораживая секретаршу, он говорит, что жена провела с ним день, включая зоопарк, а ночью оступилась с лестницы. Камердинер пытается найти телеграмму (самолетик), присланную женой. Телеграмма может раскрыть, что камердинер говорит неправду о дне, проведенном с женой. Полусонный мальчик вспоминает, где оставил телеграмму. Найденную телеграмму-самолетик (реквизит) доктор забирает из рук мальчика, запускает с лестницы вниз, самолетик опускается у ног следователя, следователь поднимает его и продолжает расспрашивать камердинера. Зритель следит за вопросами следователя, за ответами камердинера и за телеграммой-самолетиком в руках следователя.

Наутро мальчик перепрыгивает через очерченное мелом на полу «тело» жены камердинера. На все вопросы следователя мальчик отвечает одним словом («нет, нет, нет, нет»). Вопросы мальчику о вчерашней ночи задаются в присутствии камердинера и секретарши. Мальчик упоминает «племянницу». Секретарша признается в том, что она и есть «племянница». Камердинер объясняет фиктивный отъезд жены. Камердинер ведет следователя в гостевую комнату, в которой находился с секретаршей. В кадре во время допроса на втором плане окно, через которое пыталась подсматривать жена. Доводы камердинера кажутся следователю неубедительными (зритель знает, как умерла жена). Во время допроса появляется часовщик, который пунктуально выполняет ежемесячную заводку часов (посторонний гэг). На время заводки дознание прекращается. Мальчик говорит следователю, что камердинер не убивал жену. Слово «убийство» по отношению к жене камердинера произносится впервые. Камердинера просят приготовиться к аресту. Один из следователей обнаруживает разбитый на карнизе горшок, рядом с которым высыпавшаяся земля и отпечатки женских туфель (жена была на карнизе дважды — вытаскивая мальчика, который подсматривал за ней, и подсматривая за мужем перед смертельным падением). Полицейский фотографирует отпечатки. Мальчик пытается сказать, что след был оставлен, когда жена камердинера тащила его с карниза (не во время слежки за мужем). Никто не хочет слушать мальчика. Он несколько раз по-английски и по-французски (родной язык мальчика) повторяет слова «правда» и «ложь». Следователь снимает с камердинера подозрения. Отчаявшийся быть услышанным, мальчик бежит на карниз и уничтожает отпечатки (они сфотографированы полицейским в качестве оправдательной улики). Снизу мальчика зовет приехавшая мать. Мальчик бежит обнять родителей. Правильные герои совершают неправильные поступки, «неправильные» герои совершают «правильные» поступки — мальчик дружит со змеей, камердинер идет на свидание с секретаршей, жена камердинера следит за порядком, сжигает змею Мак-Грегора, мальчик обманывает жену камердинера, мальчик отказывается отвечать на вопросы следователя. Зритель сочувствует положительным героям, особенно когда ложь начинает работать против них.

Повтор

В фильме Хичкока «Веревка» в первом эпизоде два приятеля душат человека и засовывают в сундук, который стоит посреди комнаты, на сундук ставят напитки. Пришедшие на вечеринку гости, включая родителей жертвы, несколько раз подходят к сундуку за напитками. Вокруг сундука ведутся разговоры о жертве, о человеке, который «опаздывает» на вечеринку.

В фильме «Незнакомцы в поезде» карусель — натурный элемент — функционирует дважды: женщина в очках и злодей сидят на карусельных лошадках и подпевают песне из репродуктора, женщина (жена теннисиста) флиртует с тем, кто ее убьет. Второй раз, спасаясь от полицейских, злодей запрыгивает на карусель. Вслед за ним на вращающуюся карусель запрыгивает

теннисист. В результате драки и неудачного выстрела полицейского карусель обваливается, что ведет к гибели злодея.

Консолидация

Консолидация сюжета в одном месте (баржа в «Ататанте», посольский особняк в «Поверженном идоле», дом блондинки в «Постояльце»), работа с той же (небольшой) группой персонажей консолидируют сюжет. Консолидация позволяет режиссеру проработать среду, выстроить актерскую работу. Консолидация также оправдана с производственной точки зрения.

Первый эпизод, последний эпизод

В фильме Хичкока «Молодой и невинный» развязка сюжета закладывается в первом эпизоде. У злодея во время скандала с женой начинают дергаться веки. На следующее утро жена найдена задушенной, рядом с ней — пояс от плаща. В последнем эпизоде в ресторане злодей замечает со сцены бродягу, который может его опознать. Он, загримированный черной ваксой под негра, начинает от волнения дергать веками, дерганье переходит в неконтролируемые дроби на барабане. Злодей падает в обморок. На крик о помощи откликается молодая девушка-доктор, которая ищет злодея, с тем чтобы оправдать невинного человека. Она склоняется над негром в обмороке, его веки начинают дергаться. Бродяга узнает злодея, который отдал ему плащ: поясом от него и была задушена жена. Улика — дергающиеся веки — из первой сцены срабатывает в последней.

Длинная сцена

Хичкок называл работу со сценой «ковровой работой», в результате которой прорабатывается все пространство ковра.

В фильме Джона Хьюстона «Неприкаянные» три ковбоя (Гейбл, Клифт и Воллек) отправляются на отлов диких лошадей. К ковбоям присоединяется женщина (Монро) — она влюблена в Гейбла, для нее эта поездка — развлечение. Монро — провоцирующий элемент. Каждый из мужчин относится к ней по-своему. Охота на лошадей — производственный эпизод. Маленький самолет выслеживает лошадей, Воллек выстрелами в воздух из ружья подгоняет лошадей к грузовику, в котором группа разбивается на две подгруппы: Воллек садится за руль, рядом с ним Монро (он пытается ухаживать за ней), Гейбл и Клифт арканят лошадей из кузова. Арканы заканчиваются огромными тяжелыми шинами, которые, упав из кузова, должны вымотать дикую лошадь и остановить (шина — документальная производственная деталь). Монро становится жалко лошадей (в числе которых кобыла с маленьким жеребенком). Она просит отпустить их, предлагает деньги, пытается вырвать аркан у Гейбла, он швыряет ее на землю. Клифт отказывается от своей доли за пойманных лошадей (принимает сторону девушки), Воллек говорит, что не надо было связываться с женщиной (предает ее). Профессиональная ковбойская работа в конфликте с женским сентиментом. Эпизод заканчивается криками Монро на общем плане посреди плато: «Убийцы! Убийцы!» Длинная сцена отлова и укрощения лошадей меняет отношения между Монро и Гейблом.

Фильм Милоша Формана «Любовь блондинки» состоит из нескольких длинных сцен, в каждой из которых начало, середина, конец (переход в новое качество). Сюжет начинается с длинной сцены в кабинете мэра города. В городе ткацкая фабрика, на которой работают молодые женщины. В городе не хватает мужчин. У директора фабрики идея — помочь может только армия. Вместо молодых бойцов на станцию в город прибывают немолодые резервисты. Во время «вечера дружбы» попытки трех резервистов начать отношения с тремя подружками завершаются романом одной из девушек с пианистом из Праги. Ухаживания резервистов осуществляются с помощью бутылки вина, которая попадает не на тот стол, во время приглашения потанцевать обручальное коль-

цо с руки одного из резервистов падает под ноги изнывающих от недостатка внимания девушек. Одна ситуация переходит в другую. У каждого персонажа (три резервиста и три подружки) четкие функции. В начале длинной сцены в номере гостиницы девушка отказывается снять пальто, пианист говорит, что хочет показать прием самообороны, для этого он предлагает ей снять туфли, потом помогает снять пальто. Получив удар подсечкой, пианист фальшиво стонет от боли, в порыве жалости девушка позволяет ему расстегнуть молнию на юбке. Сцена как цепь активностей. Нежелание снять пальто заканчивается в постели, недоверие завершается признанием в доверии. Доверчивая блондинка отправляется на поиски пианиста в Прагу. Она приходит к нему домой, где застает родителей. Те пытаются понять, насколько серьезно сын вовлечен в отношения. В роли главного «следователя» выступает мать пианиста; в чемодане девушки она находит галстук, подарок сыну. Вернувшийся поздно вечером пианист обнаруживает в своей постели блондинку. Вышедший в кухню отец приказывает пианисту ложиться в родительскую кровать. Не давая спать друг другу, ворочаясь с боку на бок, родители читают нотации сыну, который заявляет, что ничего серьезного он к блондинке не испытывает. Девушка подслушивает разговор из соседней комнаты и понимает, что любви пришел конец. Форман знает чешский провинциальный роман досконально, как и Феллини знает поведение подростков в провинциальном Римини («Амаркорд»).

Мышление

Мышление посредством кадров закладывается в сценарии.

В фильме Хичкока «Головокружение» болезнь главного героя проявляется в реакции на белый цвет. Странное поведение начинается при взгляде на белый халат в разводах во время поцелуя. Детали в ванной комнате — белая раковина, предметы для бритья на белой полке, волоски кисточки, проступающие через белую пену, — диктуют странное поведение героя. Размешивая белую мыльную пену, герой держит в руке бритву, готовясь к бритью (к убийству?). Влюбленность героини подчеркивается кадрами ступеней лестницы, ведущей к спальне, где спит герой (ступени сняты с движения). Свет, струящийся из-под двери, говорит о любви. Простые кадры, поставленные в контекст, говорят о внутренней жизни.

В фильме Фрэнсиса Форда Копполы «Разговор» расшифровка разговора в сквере, многократные повторы записи, процесс фильтрования, очистки от ненужных шумов позволяют зрителю вместе с героем продвигаться в разборе того, что сказано. Разбирательство заставляет зрителя думать вместе с героем.

Процесс написания

Написание сценария начинается с желания разобраться (в характерах, в ситуациях). Важно знать два-три возможных варианта развития (характера, отношений, сюжета). Важно двигать развитие в неожиданную сторону. Логика для персонажа обязательна. Пример разработки сценарного сюжета можно проследить в первой сцене «Незнакомцев в поезде».

Странный тип, любитель светской хроники, узнает в пассажире напротив теннисиста, о котором он знает из газет. У теннисиста роман с дочерью сенатора, но он не может получить развод. Импровизируя, тип предлагает возможный выход из ситуации — убить жену теннисиста, но убийцей должен быть кто-то другой, не теннисист. Странный тип рассказывает о своих семейных неурядицах (он ненавидит отца). Он предлагает обменяться убийствами (в одноименном романе Патрисии Хайсмит речь шла об одном убийстве). Теннисист в шутку поддерживает предложение. Тип приезжает в провинциальный городок, выслеживает жену теннисиста и убивает ее. После совершенного преступления тип ждет ответного убийства. Он посылает теннисисту план с расположением комнат в доме, стрелка указывает на спальню отца, к бумаге скотчем приклеен ключ от входной двери. Для типа

«Нелегал», режиссер Борис Фрумин

нарушение договора является неджентльменским поведением (предательством). Разработка сюжета двойного убийства в первой сцене «Незнакомцев в поезде» похожа на работу сценаристов.

Неправильность

Зритель соучаствует в неправильности. В фильме «Незнакомцы в поезде» он переживает по поводу неправильного соглашения героя на обмен убийствами. В фильме «Последний киносеанс» разница в возрасте создает неправильную пару (подросток и жена учителя физкультуры). Их первый поцелуй над мусорными баками во время выбрасывания мусора (неправильное место). В фильме «Человек-зверь» друг предлагает машинисту потанцевать со своей некрасивой женой (неправильная пара). Рядом танцует женщина, покинувшая машиниста. Ее партнер — «правильный» молодой человек.

Третий элемент

Третий элемент (треугольник) проявляет, напрягает, направляет отношения пары. В фильме Кассаветеса «Лица» неправильное поведение пьяной женщины (она вешается гостю на шею) ведет к любовным отношениям гостя с хозяйкой дома. В фильме Рида «Поверженный идол» присутствие мальчика во время свидания в кафе заставляет возлюбленных говорить друг о друге в третьем лице.

Неожиданность

Неожиданность развития, развитие в противоположную сторону двигают сюжет.

В фильме Хичкока «Незнакомцы в поезде» злодей приносит теннисисту очки жены в качестве доказательства убийства. Встреча происходит возле дома теннисиста. К дому подъезжает полицейская машина, из нее выходят полицейские — сообщить о происшедшем. Вместо того чтобы сообщить полицейским об убийце, теннисист остается рядом с ними в тени на противоположной стороне улицы. Теннисист связан с убийцей разговором в поезде, в котором он шутя согласился на убийство.

В фильме Билла Форсайта «Девушка Грегори» девушка соглашается встретиться с молодым человеком. Вместо нее на свидание приходит ее одноклассница, которая передает молодого человека следующей однокласснице, та передает его следующей. Длинный эпизод заканчивается неожиданными счастливыми поцелуями с «не той» девушкой.

Диалог

Зритель следит за увиденным, не за услышанным. В диалогах важна специфика. Объяснение работает, если оно не объясняет (противоречит увиденному). Рассуждения интересны, если они абсурдны. Повторы фраз работают. Междометия работают. Конфликтность в развитии диалога важна. Эскалация конфликтности в диалоге важна. Пересказ, преувеличение, интерпретация работают. Правильное мнение, знакомая информация скучны.

В фильме Форсайта «Девушка Грегори» главный герой приглашает девушку на свидание. Когда она соглашается, он дважды догоняет ее, переспрашивая о назначенном времени и месте. Он ждет ее под большими часами, репетируя одну и ту же фразу. На свидание приходит другая девушка, она предлагает герою пойти в кафе, купить чипсы. По дороге она переодевается в телефонной будке, красит губы. Герой отказывается идти дальше, просит ее идти отдельно, впереди. В кафе она передает его следующей девушке. Та ведет его на свидание к третьей и дает совет не покупать чипсы с луком, вдруг придется целоваться. Когда третья девушка спрашивает героя, хочет ли он с ней провести время, молодой человек пыхтит, надувает щеки, ответить не может. Лежа на траве в парке, девушка свистит. Длинное подробное свидание заканчивается первыми поцелуями.

Конфликтные элементы

Фильм Роберта Олтмена «Срезки» — панорама конфликтных отношений и элементов. В их числе: две сестры, которые делятся постельными подробностями из супружеской жизни; полицейский, отбирающий у чужого ребенка собаку на замену той, которую он прогнал из своего дома; купающаяся девушка, притворяющаяся мертвой; распил домашней мебели как раздел имущества; имя умершего мальчика на торте, который родители пользуют во время шантажа; автоответчик, продолжающий отвечать голосом умершего мальчика; телефонный секс-сервис во время кормления ребенка; запись секс-клиента в тетрадь, на которой лежит детское печенье; рыбалка в присутствии мертвого тела; черная пара, уезжающая в отпуск и нанимающая белых соседей следить за рыбами в аквариуме, и т.д. Конфликтны: элементы костюма (сползшие белые баскетбольные носки на скрюченных ногах виолончелистки во время репетиции); элементы декорации (портреты Бетховена и Моцарта в комнате, в которой живут сходящая с ума виолончелистка и ее опустившаяся мать); переходы от сцены к сцене (дым подгорающего мяса на террасе перемешивается с дымом из выхлопной трубы автомобиля в гараже, в котором покончила с собой виолончелистка). Герои из разных эпизодов, не пересекаясь, присутствуют в одном эпизоде (соседство конфликтных элементов). Непойманный убийца, заявленный в первом эпизоде картины, остается непойманным, убийство в конце фильма совершает «безобидный» персонаж. Подготовка финальной трагедии идет посредством накопления бытового унижения. Поведение в эпизодах разрабатывается в сотрудничестве с актерами (обнаженное тело в кадре стимулирует точность поведения). Единственная счастливая пара в фильме — официантка, сбившая мальчика, и шофер-алкоголик, которого дочка обвиняет в сексе с ней.

Посторонний гэг

Не каждый эпизод напрямую связан с сюжетом. В фильме «Незнакомцы в поезде» злодей, преследующий женщину, протыкает сигаретой шарик. Сюжетная линия может обойтись без шарика.

В фильме Форсайта «Девушка Грегори» мальчик в костюме пингвина болтается по коридорам школы. Один учитель отправляет его в четвертую комнату, другой учитель — в шестнадцатую. В сюжет гэг — пингвин — ничего не прибавляет, но дает представление о несуразности школьной жизни.

Фильмы Годара насыщены посторонними гэгами. Они не являются функциями сюжета, но являются частью режиссерского прояснения жизни.

«Нелегал», режиссер Борис Фрумин

Образ

Образ можно рассматривать как перевод узнаваемого в новое измерение. В «Девушке Грегори» герой и девушка лежат на траве. Их руки танцуют в воздухе. Юноша говорит о земном притяжении. Движение камеры переводит лежащих влюбленных в вертикальное положение. Лежа на земле, они вертикально танцуют.

Сон

В фильме Луиса Бунюэля «Забытые» мальчик, живущий в трущобах, конфликтует с матерью. Он постоянно голоден. Он в уличной банде, которой руководит переросток. Вернувшись в лачугу, мальчик ложится спать. Он видит во сне мать, которая в белых ангельских одеждах спускается к нему из темноты (с небес). В руке у нее кусок сырого мяса. Поднесенное мясо выхватывает из рук высунувшийся из-под кровати окровавленный переросток. Мать обнимает и утешает оставшегося голодным мальчика. Реальность — голод, отсутствие материнской любви и предстоящая смерть переростка отработаны в элементах сна. Образы просты, конкретны, преувеличены замедленной съемкой, двойной экспозицией — мальчик в кадре одновременно спит и протягивает руки к мясу. Сон определяется представленными в фильме элементами. Сон — развитие реальности.

Хичкок

Частое возвращение к картинам Хичкока не случайно. Хичкок (не ставя свое имя в сценарные титры) разрабатывал с каждым из сценаристов сюжет и эпизоды своих фильмов. Он закладывал в эпизоды киноэлементы, он следил за развитием элементов на протяжении сюжета. Хичкок начал работу в немом кино с написания титров, он понимал разницу между движением сюжета и объяснением сюжета, он работал в немом кино в качестве декоратора (у него архитектурное образование), он понимал место действия как возможность для точек съемки. Он детализировал среду. Занимаясь сценарием, Хичкок ставил перед собой новые режиссерские задачи. В «Веревке» каждый кадр длинной в десять минут (время, на которое рассчитана кассета с пленкой), в «Психозе» сбежавшая героиня во время долгой езды (крупные планы лица и виды из окна машины) слышит обмен репликами в офисе, из которого она украла деньги. Работа с закадровым голосом — необычный для Хичкока прием.

Заключение

Сценарий — это движение (от первого эпизода к последнему). Сюжет — это цепь разработанных эпизодов (ситуаций). Сюжет отражает этическую кон-

цепцию. В разработке важны подготовка происходящего, неторопливость, внятность, развитие шаг за шагом, непредсказуемость развития, конфликт из эпизода в эпизод. В эпизоде «неправильное — правильно». Счастливый конец поддерживает зрителя, несчастливый конец приглашает к размышлению.

Сценарные упражнения

1. Среда в деталях, среда как опыт персонажа (отбор деталей в соответствии с контекстом).
2. Персонаж и активность, персонаж и профессиональная активность, развитие внутренней жизни через активность.
3. Две параллельные активности в эпизоде.
4. Реквизит и его кинокачество (очки — отражение, треснутое стекло, темные стекла, запотевшие стекла и т.д.), прогресс реквизита в ситуации, неожиданное использование реквизита, прогресс реквизита в сюжете.
5. Ситуация, «неправильные» обстоятельства, усложнение обстоятельств, перевод ситуации (персонажа) в новое качество, развитие ситуации шаг за шагом, непредсказуемость развития ситуации.
6. Два персонажа, два типа поведения.
7. Группа из пяти человек, динамика отношений в группе через активность, группа и конфликтный «неправильный» в поведении персонаж.
8. Поступок, подготовка поступка, поступок и последствия, «неправильный» поступок/проступок.
9. Открытый конфликт, скрытый конфликт, конфликтное поведение.
10. Криминальный проступок.
11. Отношения, переход в новое качество в течение эпизода.
12. Треугольник.
13. Комедия, цепь неправильностей, логика неправильного.
14. Преувеличенное поведение.
15. Экстремальное поведение, приход к экстремальному поведению.
16. Лирическое поведение, «неправильные» обстоятельства.
17. Диалог — от специфики к специфике.
18. Монолог — от специфики к специфике.
19. Сон и мечта, элементы реальности, элементы реальности в развитии.
20. Длинная сцена (4—5 страниц), начало, середина, конец.

Задача

10—15 эпизодов, развивающих сюжет.

Александр Пушкин.
Пушкин и Наталья
Гончарова.
1836

АННА ТУГАРЕВА

Письма к жене

СЦЕНАРИЙ

Со скрипом тугой пружины открывается тяжелая дверь, с лязгом захлопывается и тотчас открывается снова. Скотчем приклеено объявление: «Уважаемые автовладельцы! Просьба не оставлять свои автомобили во дворе горбольницы № 2. Ведутся работы по омоложению древесных насаждений. Администрация садово-паркового хозяйства № 8».

На стенных больничных часах 08.45.

С высоты седьмого этажа видно, как люди в красных шлемах и специальном снаряжении крепят тросы, проверяют натяжение. Взгляды их, иногда слишком долгие и пристальные, то и дело устремлены вверх. Кажется, им что-нибудь нужно именно от меня.

На подоконнике больничной палаты открыта книга, испещренная птичками на полях. Прочла несколько строк наугад на заложенной карандашом странице: *«...В Михайловском нашел я все по-старому, кроме того, что нет уже в нем няни моей и что около знакомых старых сосен поднялась, во время моего отсутствия, молодая сосновая семья, на которую досадно мне смотреть, как иногда досадно мне видеть молодых кавалергардов на балах, на которых уже не пляшу. Но делать нечего; все кругом меня говорит, что я старею...»*

В память врезáлись самые случайные минуты, не способные вычленить что-нибудь главное...

— Я, знаешь, решил ограничить себя в приеме тостов. Похоже, это из-за них я прибавляю в весе. Что, очень заметно?

— Не очень.

— Ну и что? Зато у меня лысина такая же, как у Алексан-Николаевича. Бенуа.

В палату вошел медбрат, дребезжа каталкой. Я знаком попросила его не шуметь — на койке у окна спал мой немолодой муж.

— Уже?.. — почти без звука выдохнула я.

— Поспит еще. Немного потревожим. Снимите с него одеяло. На носилки стелите.

Анна Тугарева (род. в 1970 году в Ленинграде) — актриса театра и кино, кинодраматург. Окончила Екатеринбургский государственный театральный институт (2002, мастерская В.Анисимова), СПбГУКиТ (2010, мастерская Ю.Клепикова). Автор сценариев «Шуга», «Прицепной вагон» (опубликованы в сборнике студенческих сценариев мастерской Ю.Клепикова соответственно в 2006 и 2009 годах), «Открытый космос» (I премия Международного кинофестиваля «Сталкер», 2008), «Психея» (победитель сценарного конкурса «Питер, я люблю тебя!», 2010), пьесы «Сны Фонтанки» (2007—2012) и монопьесы «Натурщица» (2011). Режиссер игрового короткометражного фильма «Жизель» (2010), короткометражных документальных фильмов «Перечицы» (2009), Bilingva (2010, Германия), «Подшива» (2012).

— Ему же холодно будет... Да-да, секунду.

Плотно прикрыв форточку, я аккуратно высвободила мужа от одеяла.

— А теперь я его осторожненько «эвакуирую», а вы подложите ему подушку, сюда, под голову. Чтоб комфортней до операционной прокатиться.

Медбрат осторожно взял на руки обнаженного, уже приготовленного к операции пациента. Руки его безвольно повисли, голова запрокинулась — точно с Пьеты.

— Что вы так испуганы? Все в порядке. Видите, он даже не проснулся. У нас хороший анестезиолог.

— Он совсем не спит здесь. Вы не знаете, он не может проснуться вдруг во время операции? Извините за глупость.

— Я думаю, вам не стоит здесь дожидаться. Идите лучше домой. Примите его феназепам или, что там, седуксен и сами поспите как следует — очень рекомендую.

«Ты, женка моя, пребезалаберная (насилу слово написал). Ты сердишься на меня то за краткость моих писем, то за холодный слог, то за то, что я к тебе не еду. Подумай обо всем, и увидишь, что я перед тобою не только прав, но чуть не свят».

Я захлопнула книгу.

Мы вывезли каталку из палаты и пошли по коридору.

В открытой настежь ординаторской по телевизору транслировали скоростные гонки.

— А что, ему действительно будут распиливать грудь этой... бояркой... тьфу, болгаркой?

— А знаете, лучше даже не феназепам, а маленькую. Проверенное средство. А то все эти снотворные имеют побочный эффект. Шатать будет. Приходите к вечеру, все узнаете. Раньше вы ему все равно не нужны. А здесь будете всех пугать своей бледностью. Валерьянку вам давай, нашатырь, чего доброго... Позаботьтесь о себе, мой вам совет. Самое время.

В грузовой лифт въехала буфетчица с тележкой завтрака. От скрежета открывшихся дверей муж открыл глаза. Увидев меня совсем рядом, он просиял в улыбке. Склонившись, я держала его руку.

— Сейчас во сне съел столько конфет — уйму! И напугался до смерти, что сахар подскочит... — выйдя на минуту из глубокого сна, он с трудом ворочал языком, слабо и заторможенно складывая слова в ясную отшлифованную мысль: — Что-то еще снилось — забыл. Что, уже пора? Я спокоен. Только, ради бога, не забудь пушкинские письма. И... секонд...хенд... Тьфу ты... Синек... доху?..

— Седуксен?

— Да. Только ты можешь догадаться. Если выйду, напишу статью «Литературная критика в эпистолярном наследии Пушкина», кое-что набросал уже. Как хорошо, что вижу тебя.

Я с беспокойством взглянула на медбрата, тот благодушно кивнул, разрешив нам «поболтать» напоследок...

— Не выспалась, девочка моя? Вспомнил: почему-то снился Гитлер, я как-то нелестно отозвался о его усах, а он услышал и медленно пошел прямо ко мне. Я проснулся. Смешно.

В этот момент снова открылся лифт. Двое практикантов в белых халатах вывезли из лифта пустые каталки.

— Все-таки какое это счастье...

Медбрат уже разворачивал каталку с мужем, чтобы въехать в лифт.

— Что?.. Что ты сказал?!

Я не расслышала, казалось, самого главного. Каждое слово в эту минуту имело какой-то особый удельный вес.

— Какое это счастье, что у России есть Пушкин. В путь? — то ли спросил, то ли велел он медбрату.

Тот улыбнулся и почему-то медлил. Вероятно, ждал теперь последней точки от меня, давая возможность проститься с мужем.

— Я готов. Хочешь что-то сказать?

Повисла неловкая пауза. Медбрат пытливо разглядывал потолок, точно оказался здесь случайно.

— Ну и не говори ничего. Иди поспи.

— Галю я встречу, поселю... Не беспокойся.

— Спасибо тебе... — сказал он, дотянулся губами до моей ладони. — Мало радости тебе было от меня.

Каталка скрылась в глубине лифта. Створки съехались, и через мгновение, точно выдохнув, лифт тяжело и медленно покатил по шахте вниз, увозя в неизвестность моего бедного мужа.

Вышла из больницы. Невдалеке через тенистый скверик двое знакомых практикантов, играя в ралли, по-детски озвучивая ярость моторов, на всех парах толкали перед собой каталку, на которой едва подрагивало тощее старушечье тело, с головой накрытое белой простыней. Ребята, исподтишка оглядываясь по сторонам, сдержанно, но заразительно хохотали. Я отвернулась и, отстегнув от изгороди свой велосипед, куда-то поехала.

«Все-таки, брать мне шляпу или нет? Что там у них с погодой?..» «Черт возьми, сегодня только купил пуговку к жилету, достал посмотреть, а она куда-то закатилась. Такая пуговка была, знаешь...»

Заметила вдруг, что не сняла голубые бахилы — пришлось остановиться...

— Ты даешь, мать! Напугала меня. Я думал, случилось что-нибудь.

Мой молодой красивый сын энергично шагал по мягкой ковровой дорожке гостиничного коридора. Едва поспевая, я семенила следом.

— Знаешь, я хотела соврать тебе, что потеряла ключ от квартиры... А мне... Мне просто нужно было увидеть, что ты в полном порядке.

Он обернулся.

— Мам, веришь, нет? В полнейшем! А ты, по-моему, нет. Почему слезы? А? Ну не молчи. Все равно узнаю же. Как тебя пустили вообще? Никого не пускают.

— Все уже началось.

— Что началось? Война? Футбол? Не темни, ради бога.

В этот момент из номера выглянул пожилой холеный мужчина в белом гостиничном халате.

— Уважаемый, у меня жалюзи... Не хотят ни туда ни сюда. Заедает там, бацилла.

— Одну секунду, — бросив то ли мне, то ли клиенту, сын отправился в номер, откуда доносились бодрящие позывные телевизионного рекламного ролика.

Дверь напротив была отворена. Горничная украшала номер для новобрачных. А клиент в халате продолжал возмущаться сервисом отеля.

— Старичок, и еще... Не в службу, а в дружбу... Не знаешь, почему порноканал не ловит? — доносился его приглушенный голос.

Горничная чуткой рукой разглаживала мельчайшие морщинки белоснежного покрывала, ловко выкладывала полотенце в форме сердца.

— Вооот! Ловит же!.. Вот жулье, а! Что ты будешь делать — на всем лаве делают! Держи! Хватит?

— Обращайтесь. Приятного отдыха!

Сын, вернувшись, приобнял меня за плечи.

— Так что там началось?

Горничная завершила дизайн постели и, толкая перед собой бесшумную тележку с полочками белья, вышла из номера, напоследок одарив сына загадочной улыбкой.

— Его уже... распилили.

— Не драматизируй. Он же не в цирке. Пройди на секунду, пока никого нет. Новобрачный номер! Жесть, да?

— Сердце уже остановили, наверное...

Шмыгая носом и не находя в сумке платок, я присела на краешек пуфа.

— Как тебе свадебный букет? Это мой первый, представляешь? Премьера, мать! С первого раза никому не утверждают, а мне утвердили! Сам приходил, лицом тряс! «Смелость решения! Изысканность линий!» — все такое...

— Ты не понимаешь. Он не дышит.

— Не дышит — задышит. Он еще всех нас передышит — зря убиваешься. Секундочку!..

Интригующе подмигнув, сын исчез в ванной, напевая торжественно-радостно и имитируя духовые.

— Забыла тебе сказать, — дверь в ванную была открыта, и он должен был слышать меня, несмотря на свой «симфонический оркестр». — Сегодня вечером Галина Георгиевна приезжает. Попросила снять для нее комнату, я попробую, но это быстро не делается. Если не успею, подвинешься, переночую у тебя.

— Ма, не гони волну, а? — отозвался из ванной сын. — Вы меня в свои шашни не вмешивайте! Я-то тут при чем?

— Да ни при чем. Я же тебя родила.

— Ну нашла, когда авторские права предъявить! — заявил он, появившись наконец, и без всякого перехода начал «представлять»: — Ахтунг! Ахтунг! Последний штрих! — И, вынув из-за спины влажную кремовую розу, напевая на губах свадебный марш Мендельсона, стал картинно разбрасывать ее упругие лепестки на празднично убранном ложе, а затем выстилать ими дорожку от кровати до самой двери. — Ну как? — встряхивая влажные руки, любовался он своей работой. — Чувствуешь причастность к тайнам Гименея? Идем. Мавр сделал свое дело. Надо только чуть отцентровать... композицию.

Он вернулся к огромной напольной вазе с букетом, приподнял ее — ваза выскользнула из рук и с грохотом раскололась на несколько крупных частей. Дорожка лепестков на полу мгновенно поднялась на воду и тотчас осела, прильнув к паркету.

— Может, все-таки к счастью? — неуверенно высказалась я.

— Одно из двух: или к счастью, или к увольнению. У тебя нет пластыря?

Держа пораненную руку на отлете, сын резким движением обернулся ко мне, и в один миг белоснежная постель окропилась россыпью кровавых капель.

— О нет!.. Мне будет трудно убедить шефа, что это в символике брачной ночи...

— Идем отсюда. Видишь, Гименей не в духе.

Букет из первосортных роз, невиданной травы и каких-то проволочных конструкций лежал под грудой стекла.

На часах в номере было 10 утра.

У входа в аптеку я пристегнула к водосточной трубе свой велосипед.

— Вот все, что нашла: послеродовой. Вряд ли это вам пригодится. Других нет.

— Мне нужен мужской. Грудной, — заглядываю я в обрывок бумаги. — Не абдоминальный.

— Я же сказала, девушка. Чем богаты.

— Послеоперационный бандаж. Мужской, грудной, — снова взглянув в шпаргалку, повторяю я. — Торакальный.

— Женский. Послеродовой. Устроит вас?

— А мужской? Грудной?! Компрессионный?

— Следующий, подходите, — со сдержанным раздражением подытоживает аптекарь.

Велосипед увозил меня все дальше, погружая в какие-то осязаемые земные заботы, не давая думать о самом страшном.

Пристегиваю велосипед к фонарному столбу. Вывеска над парадной: «Агентство недвижимости».

— А тебе зачем? Сына отселяешь?

Юлия, риелтор, безостановочно ксерокопирует документы с печатями. Рядом трется ее пухлый сын лет восьми: оттопырив нижнюю губу, с важным видом музыкально нажимает кнопки мобильного телефона, почесывает ухо и нажимает снова.

— Да нет. С сыном все в порядке.

Рассеянно разглядываю на столе какие-то бумаги.

— Читай, читай! Я еще в рамку повешу! Золотым тиснением — и под стекло, чтоб буквы не повыгорали! Заказным пришло. Поперлась сегодня в отдел доставки — очередь...

Стою, на встречу с клиентами опаздываю, матерю себя! И тут такой бонус! Пока шла, выучила. Гладко, как «Онегин». Проверяй. Наизусть: «Уважаемая госпожа Штырма Ю.А.! Позвольте выразить Вам свое уважение и благодарность за пользование нашими услугами. Желаю Вам успехов и благополучия. Центр сервисного обслуживания клиентов». Ты понял? — нарочито обратилась она к сыну. Тот, не поднимая головы, послушно кивнул. — Я там и офигела у окошка. Вот где уважение. Пусть мне теперь что-нибудь скажут — сразу под нос: читайте, если глаза есть. Знайте госпожу Штырму! — Юлия перевела дыхание. — Кто жить-то будет? Надежные? Без детей — без затей?

— Бывшая жена приезжает к ночи сегодня. Отпуск взяла — ухаживать. Жить у нас категорически отказалась. Попросила снять для нее комнату.

— Какую?

— Любую. Лишь бы меня не видеть.

— Наследство делить едет... Ой! Прости меня! Тьфу-тьфу, чтоб не сглазить! Не каркнуть то есть! Брякнула я, Танька, прости! Вот язык, да? Рот откроешь — не знаешь, чем закончится! — Вырвав из блокнота страничку, записывает адрес. Мощно гудит офисный вентилятор на подножке. От его ритмичного дыхания извивается в углу рослая лиана в кадке. — Выглядишь погано, Танька. Сходи часам к двум. Вычитала в календаре... ...ский переулок, дом 4-а, — протираю по утрам лицо льдом на розовых лепестках. Попробуй... Квартира 18... Будешь куколка. После обеда... Марина Николаевна... три коротких звонка... Всегда на месте. Только без меня, ладно? У меня ипотека сегодня, а это геморрой без пощады. И этого надо в музыкалку вести — бабушка слегла у нас, — зашиваюсь с малым!

— Мамочка, — встревает вдруг малый, — ну, пожалуйста, не надо в музыкалку! Я буду и на чечетку, и на шахматы, и на плавание... Сам просыпаться в шесть буду по будильнику — честно! Только в музыкалку можно я не буду ходить? Там пахнет.

— Нате вам из-под кровати! Что такое?

— Пахнет...

— Чем пахнет, Боренька? — вмешиваюсь я.

— Ну, пахнет, понимаете?..

— Ну чем?! Чем, тебя спрашивают! Не вяньгай — ответь по-человечески!

— Ну... там... Пахнет, — чуть не плачет малый.

— Боренька, ну ведь разные запахи бывают, — утешительно подсказываю ответ. — Может, луком... Я вот не терплю, когда мойву жарят. Шваброй, йодом... Или там... Из уборной, может, пахнет неважно?

Выдергиваю из розетки шнур назойливого вентилятора. Слышна секундная стрелка стенных часов, показывающих четыре минуты двенадцатого.

— Да культурой!.. Культурой там пахнет!

Через служебный вход прохожу в театр. Не узнаю свое лицо в большом зеркале у гардероба. Слышу на ходу обрывок телефонного разговора: «...Спектакля нет сегодня — одна тренировка у них вечером... Короткий день...»

Вжавшись в мягкую спинку кресла, я сидела в пустом темном зрительном зале, в пятаке света от настольной режиссерской лампы.

— Паша, не нервничай, Паша, не нервничай! В театре давно уже никто не нервничает — все заняты совсем другими делами. Можешь себе представить? Этого даже никто не скрывает больше. Хорошо, что ты ушла отсюда. Здесь уже точно ничем не пахнет, поверь!

— Сто лет прошло, а все-таки приятно, что вахтеры пускают. Собаки не лают, — попыталась я съёрничать, чтобы не выдать волнения. — «Я так утомилась! Отдохнуть бы... Отдохнуть!» Я не ушла, Паша, и ты прекрасно знаешь об этом.

— Юра, правую падугу опусти немного! Я ничего не мог сделать — повторяю, как перед присяжными. Все, Юра! Достаточно.

— И хорошо.

— Что хорошо? Что хо-ро-шо?! Ты опять не слышишь меня.

— «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома...»

— «...У кого есть теплый угол. Я — Чайка». Да чаек давно уж отстрелили всех. По одной. Паф-паф! Чего ты хотела? Лика Мизинова и сегодня не нужна в театре. Нужна Книппер. И, если на то пошло, поверь, мы сами выбираем себе роли, Танюш.

— Я думала, они нас.

— Театру никто не нужен, девочка моя! В театре выживает тот, кому нужен театр, — вот и все правила.

В кармане закулисья то ли что-то приколачивали, то ли сбивали разболтавшуюся конструкцию. Нещадно трещало высохшее дерево.

— Вот куда я еще не попадала, так это в правила. Что у тебя там? Вишневый сад рубят?

— Не нужно столько синего! — кричал куда-то в черное пространство Паша. — Мне не нужно столько синего! Теплее, теплее...

— Я фильтры еще не ставил, — гулко донеслось откуда-то сверху.

— И авансцену не заливай, ладно? Мягче. Еще можно поджать. По центру, Юра. — Паша нервно оглянулся, вспомнив о тяжести моего присутствия. — На премьеру придешь?

— Нет. Кто Раневская?

— Я знал ответ. Кто-кто... Догадайся.

— Мне ведь ничего не нужно, Паш. Просто шла мимо. Не веришь. Ладно. Я боюсь вечера. А это единственное место, где нет времени. — Я развернула тыльной стороной маленький будильник на режиссерском столике. — Так веришь?

— Ошибаешься. Еще как есть! — Паша вернул будильник в прежнее состояние. — Решил тут пересмотреть свои спектакли... Лучше б я этого не делал. Получал бы поздравления по почте: «Ура! Триста раз сыграли «Варшавскую»! В сотый раз Ибсена! В тысячный какую-нибудь лажу господина Пупкина!..» Не выдерживает спектакль юбилейной массы — гибнет под ней. Внешне всё на местах. Застройка крепкая — держится. Выглядит прилично, а дыхания нет. Чувство угасло.

— Ты говоришь, как о долгой супружеской жизни.

Паша обернулся на меня, стараясь заглянуть глубже зрачка.

— Ты что? У тебя все в порядке?

— Да нет, что ты. Все замечательно. Так, голова немного... Мне пора, Паш.

Пожилая деликатной фактуры уборщица пылесосила зрительный зал между рядами.

— Прости меня, ладно? — искренне попросил Паша, поцеловал в запястье.

— Не провожайте... Лошади мои стоят у калитки.

С трудом оторвалась от насиженного кресла, поднялась уйти. Будильник на режиссерском пульте показал начало первого. На сцене кипела световая монтировка. Оголившаяся задняя стена зияла кирпичом.

Не дождавшись, пока я покину зрительный зал, Паша заговорил в динамик: «Гена, ты на месте? Четырнадцатый трек можешь дать?»

Ответа не было.

— Ге-на!!!

Я невольно вздрогнула от его остервенелого окрика и не оглядываясь поспешила к выходу.

— Он в бутафорском в шашки играет, — бросила мимоходом уборщица за моей спиной и перенесла пылесос в следующий ряд.

Направляюсь к водосточной трубе с пристегнутым велосипедом. Копаюсь в сумочке, ищу ключи от велосипедного замка. Слышу за спиной:

— Тетенька, дайте денег. Умоляю вас. Можно едой.

— Милый, ты почему меня везде находишь? Ты что, по всему городу за мной ездишь?

— Да я всех прошу. Дадите? Не ел ничего два дня.

— Я вчера мороженое тебе покупала, не ври.

— А вы сегодня что, жевать не будете, если вчера хавали?

— Ладно, чего ты хочешь от меня? Что тебе, булочку купить?

— Ну не здесь же. Идемте.

Возмущена его наглым напором, все же иду следом.

— Картошку с сосиской. Или плов, — заказывает по пути мальчишка.

— Здрасьте. Где я тебе возьму!

— Та здесь, за углом. Очень дешево.

Колеблюсь, но, желая покончить с этим поскорее, сдаюсь.

— Ну ладно, веди. Только быстро.

— Я не могу быстро, не бежите так, ради бога! У меня носков нету, ноги до мяса стерты.

— Откуда ты упал на мою голову?

— Откуда. Из детдома сбежали с братом. Нас там деды знаете как фигачат!

— Ничего себе. Дедовщина, что ли? А пожаловаться?

— Пожаловались... Старшому. Этих в милицию забрали, в колонию, говорят, отправят.

— Ну и правильно.

— Правильно. Думаете, у них дружков на свободе не осталось? Чуть живыми отпустили. Сказали, еще вякнем, керосину в рот нальют и прикурить дадут. Эти сделают, не сомневайтесь. Слов на ветер не бросают.

— Дружок, ты куда меня завел? Говорил, рядом.

— Да, недалеко. Минут пятнадцать ходьбы, не больше.

— Ты что, обалдел? Я не могу с тобой, мне... Вот... Возьми денег, купи сам... Картошку... Тридцать. Вот еще десятка. Держи.

— Да вы что! Смеетесь?! Мне ж не хватит! Сразу бы сказали, что не дадите! Нас же двое! И еще Сенька от отца прячется — мы втроем в подвале ночуем. Я тут распинаюсь. А она мне сороковник! Курам на смех! Дайте еще хоть десятку... У вас ведь есть деньги, я знаю!

В растерянности выгребаю из сумочки мелочь.

— Вот еще девять рублей... А вот и ключик нашелся... сорок пять копеек.

— Пять копеек и те с боем! Сразу бы сказала, клизма! — цедя сквозь зубы, рассовывает по карманам мелочь мальчишка. — От же ж самка...

Это последнее, что я от него слышу.

Возвращаюсь на шумный проспект. Афишная тумба невдалеке от театра приглашает на премьеру «Вишневого сада». У цветочного киоска замечаю чопорно одетых мужчин. Один из них, держа охапку красных гвоздик, деловито раздает каждому по два цветка в руки. Снова выплывают голоса из прошлого.

— Это немыслимо! Как они принимают за музыку этот шум?

— Ты можешь сходить в этот раз сам? Я уже ходила дважды. Там тяжелый случай. Меломанка твоих лет.

— Пятая колонна... А если я так пойду? Нет, надо сменить рубашку, эта несвежая — иначе она не выключит.

— А лучше, если еще пиджак. Чтобы покончить с этим раз и навсегда.

— Ты это серьезно?..

По-весеннему громко закаркали над головой вороны.

Я вглядывалась в тревожные алые ранки цветочных головок, пока не зарябило в глазах, и вдруг, замедлив шаг, остановилась как вкопанная.

На водосточной трубе спиралью висел перекушенный велосипедный замок. Беспомощно оглядевшись по сторонам, зачем-то отстегнула его ключиком и, выбрав наугад сторону, побежала. Вдруг показалось, что впереди маячит на велосипеде мой недавний знакомец, мальчик-попрошайка. Нажимая на педали, то и дело оглядываясь на меня, мальчик уезжал все дальше, злорадно хихикая, гримасничая и по-змеиному высовывая язык. Задыхаясь, я бежала следом. Мальчик, неловко рванув в сторону, нечаянно наехал на парапет и вместе с велосипедом упал. С трудом выползая из-под велосипеда, он заплакал и, показывая ссадины, что-то залепетал в свое оправдание. Запыхавшись, догнав наконец злоумышленника, вместо мальчика я вдруг увидела перед собой плотного немолодого человека: посреди тротуара тот подкачивал заднюю шину. Недоуменно

оглядываясь и спотыкаясь, я вернулась назад.

— Так... Дозировка... 20 миллиграммов. А здесь? Странно. Принимать перед завтраком, во время завтрака или после него?.. Как это понимать?

— Это значит — утром. На пол не кроши, пожалуйста.

— Главное, помогает, оказывается. А то я решил уже, что пора собираться... В путь, так сказать... Так если я куплю кулебяку, мне что с ней в Эрмитаж ехать?

В растерянности я стояла посреди пустынного колодца, держа в руках перекушенный замок.

Застыла в аптеке перед полкой. За стеклом различные приспособления для рожениц — бандаж, молокоотсос, стерилизатор, гигантские лифчики для кормящей груди... А полочкой ниже — в ассортименте презервативы и всевозможные стимуляторы ощущений. Ко мне обращается молодой фармацевт.

— Подобрали для себя? Подсказать что-нибудь?

— Даа... Да. Да! Бандаж! Мужской-грудной-послеоперационный-неабдоминальный-торакальный! — выйдя из оцепенения, почти в одно слово выпалила я.

— Не бывает. Что-нибудь еще?

Только теперь заметила, что все еще сжимаю в руке жгут велосипедного замка. С облегчением швырнула его в урну.

В «Боулинг-сити», несмотря на дневное время, оживленно. Много электрического света, убойной музыки, механического шума и возбужденных восклицаний. Крупная волоокая девица в желтых чулках, обтянутая коротким василькового цвета платьем, едва отправив шар, тут же многократно подпрыгивает, радостно колыхаясь мягким избыточным телом. Шар редко задевает одну или две кегли с краю, что девица оценивает как личную обиду. «Козел!» — цедит она сквозь зубы и, отправив новый шар по дорожке, в азарте подпрыгивает снова.

— Ни одних целых носков. Все закончились. Ужас! И почему-то всегда нечетное число...

— Представь, покупать иногда приходится и носки, не только книги. Ты думаешь, Пушкину Наталья Николаевна штопала носки?

— Говоришь под руку. Из-за тебя помазок уронил.

— Сорок второй! — со значением объявляет новый посетитель.

Изрядно полысевший Володя склоняется над нижней ячейкой, отыскивая мокасины сорок второго размера.

Я подхожу к нему со спины. Говорить приходится громко.

— Я на минуту. Вы просили сообщить, Володя... э-э... Владимир Андреевич... если вдруг что случится. Я не знаю, как это по-вашему, случилось или... У вас телефон не отвечает.

— Он жив? — спрашивает вполоборота Володя.

— Надеюсь. Четвертый час идет операция. Говорили, что не меньше восьми.

— Вот как... Сорок второй, — он протягивает обувь клиенту. — На восьмую дорожку проходим. Выпьешь? — снова оборачивается он ко мне. — У меня есть, ты знаешь.

— Не могу. Хотела исповедаться сегодня, тоже не могу. Туда зайдешь — чувствуешь себя, как... как в рекламном агентстве... Господа Бога. В общем, ни туда ни сюда. Застряла.

— Операция платная?

— Других не бывает.

— Долги?

— Угу.

— Денег возьмешь? Десятку — безболезненно.

— Не-а. Отдавать нечем.

— Так даю. Бледная... Все равно пропью.

— Не в этом дело, Володь.

— Опять по граблям стукнули... — досадливо бормочет Володя и, махнув мне следовать за ним, ведет в свою машинерию, туда, где скрежещет, трещит, падает, скребет и бьет одновременно — в ритме часового механизма. Деловито поворачивая какие-то рычаги, Володя дает мне понять, что слышит сейчас только меня.

— Он ведь, кроме нас с тобой, по сути, никому не нужен, — ору я, пытаясь перекричать эту механистическую вакханалию. Кричать об этом было проще — я не слышала себя сама. — Мы прощались утром — он ждал, что я скажу что-нибудь... С чем не страшно уходить... понимаешь?

— Сказала?

— Нет! В том-то и дело! Голоса своего испугалась. Фальши боюсь.

— Чего боишься? — переспрашивает Володя.

— Фальши! — насаждаясь, хриплю ему в ухо. — Такое чувство, что в мои руки вложили его жизнь: удержишь — спасешь! А я... Как ты здесь не глохнешь, Володя!

Он закончил отладку и увел меня за руку в свою каптерку. Тело тут же стекло в прокуренное кресло, затылок нашел опору.

— Не льсти себе, Татьяна Аркадьевна. Твои полномочия гораздо скромнее, чем у Спасителя. Дарить-отнимать жизнь оставь Ему. Тем более у Него это прекрасно получается.

Он достал из кармана куртки початую четвертную флягу коньяка и, отвернув крышку, сделал крупный глоток.

— Пустота, Володя. Дыра. Понимаешь? А в ней долг. Бес-ко-неч-ный. Бом! Бом...

Веки отяжелели, как только им дали секундный покой.

— Ну, бесконечного, слава богу, ничего нет...

— ...Всё какие-то повышенные обязательства. Я уже плохо справляюсь. И обязанности!

— Супружеские?

— Что?.. Да нет! Ты не так меня... То есть не только... Я не то имела... Словом...

Он снова пригласил жестом следовать за ним и вернул меня в игровой зал.

— Пятую и восьмую консоль, — сообщил он какой-то шифр подоспевшему администратору и снова вернулся ко мне. — Боюсь показаться циничным в эту минуту... и тем не менее... Попробуй, Танька, завести любовника.

Негодующе измерила его взглядом.

— Да, да. Не смотри на меня так.

Старый волк чувствовал меня плечом. Подойдя к барной стойке, не взглянув на барменшу, прямо перед ее носом он вынул букет хризантем из вазы и теперь озабочен был тем, что изнанкой пиджака промокал разбухшие от воды стебли.

— Я это говорю не потому, — продолжал он, — что очень хочу увидеть его рога. И не потому, что мы с ним разошлись... По понятным причинам. Глупо все. В такую минуту только понимаешь. Но, ты знаешь, он крепкий орех, выдержит, а тебе нужно где-то добирать второе дыхание. Хотя бы для того, чтобы помочь ему встать на ноги. Ему сейчас ой как нужна будешь ты, полная сил и жизни. А ты пока на такую не тянешь, уж извини. — Он галантно, с поклоном, протянул мне букет. — Могу ошибаться, но в твоем случае, по-моему, это панацея. Не предлагаю своей скромной кандидатуры, чтобы избежать подозрений в коварстве. Словом, я не в счет. А жаль.

Он поцеловал мне на прощание руку.

Кто-то из клиентов толкнул шар, который, сойдя с дорожки, покатился по желобу слева.

— Обдумай это как следует.

Володя исчез в направлении своего механического ада.

Вторым шаром игрок сбил все, кроме одной кегли. Удовлетворенный результатом, отошел в сторону. Грабли тут же убрали одинокую деревянную фигурку с поля боя, как поверженного солдата.

На выцветших обоях в мелкий ситчик, чуть скосившись, висит репродукция в дешевой раме — портрет Пушкина работы Кипренского.

— От... Два окна. Это все повыкидаем, не смотрите... Извините... Извините, что я уснула. Три двадцать потолочек. Паркет дубовый. Настоящий был паркет, его только отциклевать, как сле...

— А вы соседка?

— Да, я соседка. Да. Марина Николавна — это я.

Соседка оказалась женщиной достойных объемов, с мятым после дневного сна лицом.

Смотрю на старую фотографию в паспарту.

— Это тоже я. Как вам? Сорок четвертый размер! Соседка, да, и он сосед, — Марина Николаевна ткнула подбородком в небритого жильца, в спортивных обвисших трико вышедшего из ванной.

— Ссьте, — не глядя просвистел сквозь зубы сосед, прежде чем запереть за собой дверь.

— Мы все. Много нас.

— Мне говорили, шестеро?..

— Нет, больше, не шесть уже — семь. Раз... это... размножаемся. Рожаем понемножку. Не я, не смотрите, я уже всё. Детки рожают. Мы живем...

— Пара белья найдется у вас, Марина Николаевна, или свое иметь?

— А как же? Всё по-порядочному. Не думайте, если я уснула, конечно... Диван проверенный. Вам для двоих? Ой, я, кажется, забыла, как он... это... раскладывается... Ну-ка, придержите спинку... Пылища, конечно... Если будете брать, как говорится, щас же пропылесошу!

— А вода горячая?..

— Центральное. Напор хороший — включайте, не стесняйтесь. Мы живем семь... Ну, ванна, конечно, да... Ей больше, чем мне, что вы хотите... Мы живем семьей — все вместе. Смыв работает. Работал. Должен работать. Пустите. Здесь крышку надо придерживать — я вас потом научу. Вы извините, я тут уснула... Чуть-чуть...

— Марина Николаевна, а вазы у вас не найдется?

— Ночная нужна, горшок, что ли?

— Любая. Цветы поставить. Вот. В комнату, — протягиваю Володины хризантемы.

— А! Та, конечно! Сделаем... И уборочку, и проветрим... Кухня — это сюда. Свет. Да будет свет — вот он. Вот ваше место — у стенки. И уголок у окна — тоже. Это повыкидать: стол, комодик, — если не нужно вам.

— Простите, ради бога... тараканов нет?

— Та вы что? Померли, как один, не помню и когда. Это вы не глядите... Плиту можно почистить — работает хорошо. Духовка — как зверь. Вы пироги пекёте? Ой, вы что это — в тапках?! Первый человек, который разулся! А то я уже замантулилась с этой шваброй! От она, видите, — всегда наготове. Я с ней срослася, как человек с ружьем.

— А окно?.. Не шумно?

— Во двор! Окна во двор. А вы что, поэтесса?

— Почему?..

— Ну... я смотрю: такая... Я ж все вижу... Не глядите, что я тут... уснула... Блока любите, да? Это на черный ход лестница. Тока вы это... Если что... Нас расселять нельзя. Мы живем все вместе. От если вы Блока любите, то должны понимать, что нам надо вместе. Мы — семья, понимаете, да? Вам не понравилось...

— Ну почему же... Очень даже... Я думаю, что...

— Ну извините, я заснула...

— Ну что вы, Марина Николаевна, со всеми бывает.

— Бывает, да... Приходите. Будем ждать. Тапки... да бросьте их... Это вы к соседям — а выход здесь.

— Всего вам доброго.

— До свиданья... Поэтесса... точно.

Оступаясь от утомления, не могу вспомнить, как оказалась на пустынной автобусной остановке близко от набережной. Вокруг ни души. Только мужчина в преклонных летах клеит объявления на торцевой стене автобусного павильона.

Где-то рядом ухает пневматический молот. Беспокойно оглядываюсь по сторонам в поисках шумового раздражителя. У самого плеча зажурчал медоточивый, вкрадчивый голос. Расклейщик подобрался к самому моему уху.

— Мадам, извините, конечно. У вас духи хорошие. Не подумайте ничего... Тысяча извинений. Я только в том смысле, что комплимент. Между нами... А эти порнофильмы я не смотрю, нет. Только исторические, честью вам говорю, не вру.

Оказалось, обновляют набережную. Ритмично, неутомимо, поступа-

тельными толчками мощный агрегат повторяет какую-то невыразимую словами угрозу, вколачивая сваи в береговой грунт. В оцепенении не могу оторвать взгляд от этого гипнотического действа.

— Мне врать никак — я человек Божий. Я через это даже в партию не вступил. Даа... Что ж, говорю я, не могу я двоим служить — и Богу, и партии. А ты откажись от Бога. Э, нет, не могу, от Бога не откажуся, товарищ комсорг. Без Бога не до порога, так сказать. А как же ты с этим мракобесием в пионерах ходил?! А вот! Пионером побыл, а больше не могу против себя идти. Ой, говорит, смотри пожалеешь. Мы зря за тебя, что ли, кровь проливали, чтоб ты тут отсиживался? Так это... Я ж не отсиживаюсь. В горячем цеху, на Кировском.

Медленно прохаживаюсь вдоль остановки. За мною неотлучно следует непрошеный «ухажер». Я учтиво киваю, вымучивая напряженную улыбку.

От воды рассыпалась стая чаек. Одна из них поднималась высоко в небо. Ее реющее движение оставляло в воздухе незримые линии, крылом прорезающие облака. Старик продолжал лить в уши анестезию. Слова не связывались для меня в мысль, но помогали отогнать свою.

— Здорово, говорит, устроился. Хорошую, говорит, прикрытию нашел. А меня родители приучили: молчи, говорят, сынок, мы не вечные. Эти псы задавят, проглотют и не подавятся. Лучше молчи. А эти точно оттуда... Сверху, оттудова были. Из Москвы... Понимаете, да? НКВД. Только между нами... И запугивали, и угрожали... Не напрямую, конечно, намеками. И что родители старенькие... И что иные из сумасшедшего дома не вылазят... А то и куда подальше зашуметь можно: в солнечный, как говорится, Магадан... Стеклышками на меня только сверк... Я молчу. Пригляделся — вроде как Берия. Между нами... А вроде как и повешали его, говорили... Кто их знает. К психиатрам я тогда еще не ходил. Вы, мадам, тоже семерку ждете?

— Нет-нет, тридцать второй.

Что-то шмякнуло под ноги перед самым носом, заставив меня опустить затекшую шею. Клякса свежего помета красовалась на тротуаре рядом с моей ногой, оставив на туфле салют мелких белых брызг. Захотелось умыться. Я чувствовала себя по уши в птичьем дерьме.

— Заболтал я вас, мадам, извините за выражение... И в «горячую точку», как говорится, пытались... Или в штрафбат на худой конец. А куда? У меня два позвонка сломаны и пальца на правой ноге нет, между нами. Производственная травма, так сказать. Авария небольшая вышла. Ну, говорят, сучонок, пристроился как! Извините за выражение. На всё у него увольнительная в кармане. Я молчу... Как отец с матерью наказали. Ты что, говорят, воды в рот набрал, к такой-то матери! А я, говорю, уважаемый, лучше помолчу. Правильно, помолчи. Здоровее будешь. Мы, говорят, молчаливых любим. Молчи, молчун. Молчанье — золото... Совсем я вас, мадам, заболтал. Видать, намолчался. Тысяча извинений... Так и остались. Надоел я им, видать. Подвигов не совершил, а от Бога не отказался. Так, потихоньку, вдвоем доживаем, так сказать.

Он приклеил еще одно объявление к фонарному столбу и снова вернулся. Над самой головой прокричала чайка. Я посмотрела вверх, чтобы увидеть ее, и тут же от головокружения опустилась на скамейку под навесом. Сами собой закрылись глаза, захотелось прислонить куда-нибудь тяжелую голову. Собеседник тут же присел рядом, болтая ногами.

— Духи у вас хорошие — это ничего не скажешь. Извините, конечно. Не подумайте. Я в хорошем смысле, мадам. Вроде как... комплимент.

Исподтишка принюхалась к уголку шелковой косынки, повязанной вокруг шеи, и не почувствовала никакого аромата.

— Мама мне всегда: с женским полом — только уважительно, сынок. Женский пол — это... Сами знаете... Между нами...

Я решительно поднялась с места, хотя транспорта по-прежнему не было видно. Без всякого любо-

пытства, машинально прочла свежее объявление с подтеками канцелярского клея: «Продам недорого подписку журнала «Мурзилка» за 1929—1935 годы. Обращаться по адресу...»

Наконец-то. Автобус вывернул с боковой улицы, откуда я не ждала.

С радостью покидая кировского сумасшедшего, запрыгнула в заднюю дверь.

— Заболтал я вас, мадам. Тысяча извинений.

— Я думаю, вот как: что элевсинские возвращаются к самим себе, а аргонавты — они не возвращаются к самим себе. Они за добычей... устремлены. ...Как трудный путь нисхождения в иные сферы бытия, откуда только и можно вывести Психею. Его творчество всегда озадачено этим глубоким смыслом. Миссия орфического художника — сотериологическая. Именно так волновал ее... толковал ее поэт... (Очки не те, не могу найти.) Иное дело элевсинский художник. Он не причастен к спасению Психеи. Его функции... его функции — инициация. Посвящение. Посвящение в мистерию смерти и рождения. Иерофант элевсинских мистерий следил за правильностью мер и весов, весов жизни и смерти. По-моему, перегружено ссылками немного, правда?.. Но я почищу. Почищу.

«Выходим!» — услышала я команду над ухом, открыла глаза и поняла, что спала, сидя у окна и прислонившись головой к мужскому плечу. Следуя приказу, я послушно поднялась и пошла следом за мужчиной, как дрессированная. Он успел захватить оставленную мной сумку, и мы вышли. Автобус уехал.

— Вы так сладко спали на моем плече, я подумал, вам будет удобнее досмотреть свои сны в более удобном положении.

— Где мы?

— Мы почти дома. Идемте, не раздумывайте, а то сон собьете.

Баскетбольного роста попутчик, взяв меня под руку, уверенно вел куда-то.

— Вы что?! Ненормальный? Куда вы меня ведете?

— Я же сказал. Досмотрите свой сон и пойдете дальше. Свою остановку вы все равно прозевали. Я проехал с вами по кольцу — не хотел будить.

С открытой улыбкой он без церемоний притянул меня за плечи, при этом ладонь его естественно просто, точно это самый обыденный жест, коснулась моей груди. Острый укол электричества прошил меня насквозь. На мгновение как будто утонула у него под мышкой. Вынырнула, как из воды, и, схватив свою сумочку, вырвалась вперед. Не прибавляя шаг, он шел за мной на дистанции.

— Вы во сне улыбались... Вам было хорошо, не сомневайтесь.

Я шла не оборачиваясь, давая понять, что разговор окончен.

— Спите очень крепко. Всегда на дождь такая отключка, да?

Не слышу. Мне безразлично все, что он говорит.

— Вас можно украсть во сне. Посмотрите, не стянул ли я чего-нибудь из сумочки!

— Откуда вы свалились на мою голову?

— Оттуда, все оттуда! Видите, какая хмарь... — попутчик принял мой отклик как призыв и сократил дистанцию. — Между прочим, я заплатил за вас кондуктору. Так что вы должны мне — за кругосветку!

— Вы что, от Володи? От Владимира Андреевича? Да?

— От кого?.. Мать говорила, что от друга детства. А там... кто его знает?

— Ну вот что. Откуда бы ни было. Все это достаточно пошло. В любовниках я не нуждаюсь. Так что не теряйте времени.

— Мы с вами оба теряем время. Тем более что сейчас хлынанет. Оба или обое? Как правильно?

— Не ломайте дурака. Я замужем.

— Поздравляю. Самая подвижная недвижимость. Муж сегодня есть — завтра...

Он неопределенно присвистывает. Я остановилась как подрезанная.

— Замолчите! Не смейте этого говорить! Слышите?! Именно сейчас — не смейте! Он... Болен. Мой муж... Он очень болен!..

Я опустилась на высокий бордюр.

— Я не хотел вас огорчить. Не надо плакать. Придется сморкаться. Неужели вы думаете, что я способен посягнуть на крепкую советскую семью! Ну вот: красный нос... Возьмите мой платок, все равно не найдете.

Отмахнувшись, но через секунду, так и не найдя своего, сморкаюсь в его большой клетчатый, заглаженный на сгибах.

— Не сиди, здесь грязно. Штанина задралась... — говорит он, опустившись передо мной на колено, чтобы отвернуть до сих пор подкатанную для велосипеда правую брючину. — Иди сюда. Тих-тихо...

Я сопротивлялась, но уже неуверенно. Поднялась пыльная буря, как это всегда бывает перед ливнем. Хотелось куда-то скрыться. И едва баскетболист прижал меня посильнее, устало обмякла у него на груди, потеряв вес.

— Я могу так уснуть. Как лошадь в стойле. Я мало сплю.

— Успокойся. Поспи.

— Мы разве на «ты»?

— А разве нет?

— Который час?..

— Четверть четвертого, детское время, — откуда-то сверху лукаво улыбались его глаза.

— Жирааф... — услышала я в ответ свой голос и удивилась его мягкому податливому тембру.

Хлынул дождь. Небо легло на крыши.

Баскетболист распластал над моей головой неслыханного размера пиджак, с рукавов которого, как по водостоку, стекала вода. Я оторопело смотрела в его глаза, но времени на размышления у меня было совсем немного: он уже целовал меня — да так, что ноги отрывались от земли.

— Ну что у тебя такие испуганные глаза!.. Больше не будет страшно. Идем.

Навстречу бежали от дождя люди. Несущиеся автомобили обдавали нас высокой волной первой весенней лужи. Будто закусив удила, едва поспевая за жирафьим шагом, я неслась куда-то, где больше не будет страшно. У какой-то арки пришлось остановиться — оттуда только что выплыл «фордик», оставив густую рябь на разлившейся водной глади — от стены до стены. Легко вскинув меня на руки, как ребенка, Жираф уверенно ступил в воду.

Даже не сбившись с дыхания, он нес меня по широким ступеням от пролета к пролету. Башмаки его с каждым шагом отзывались всхлипом. С одежды текло, точно оба мы вышли из реки. Меня бил озноб, так что мелкой дробью постукивали зубы. Пальцы, сжимавшие отяжелевший промокший пиджак, свело от холода — но все крепче я обвивала безымянную мужскую шею, пропитанную пылью, дождем и потом.

У самой двери на верхнем этаже он поставил меня на ноги. Поочередно вылил воду из своих корабельных туфель и, поворачивая в замке ключ, бросил через плечо:

— Только тихо, ладно? Я этого не люблю.

Не глядя взял меня за руку, и, по тому, как воровски осторожно он сам переступил порог, стало отчетливо ясно: оба мы намерены что-то тайно нарушить. Было в этом что-то первобытное, дикое и неотвратимое, как любая стихия. Он беззвучно запирал за собой дверь, отдавая меня кромешной тьме глубокого коридора. Узкая полоса света на полу да унылая капель текущего крана.

В тесной комнате с несомненной печатью холостяцкого порядка были задернуты плотные шторы и включен ночник. На разложенной гладильной доске напротив тахты домиком стояли «Письма Пушкина». Жесткий переплет морщил, вымокшие страницы волнились веером. Назойливо застучало в ушах: *«Что это значит, жена? Вот уже более недели я не получаю от тебя писем. Где ты? что ты? В Калуге? в деревне? откликнись. Что так могло тебя занять и развлечь? какие балы? какие победы? уж не больна ли ты? Христос с тобою. Или просто хочешь меня заставить скорее к тебе приехать»*.

Рядом с книгой сушились, повиснув, капроновые чулки. На спин-

ке стула висели мои джинсовые брюки, потемневшие книзу от воды. На трубе батареи висел бюстгальтер.

Телеканал транслировал новости дня. Баскетболист больше не казался жирафом — он спал, лежа на спине и заложив за голову руки, как насосом, втягивая ноздрями воздух. На полу, рядом с гигантскими тапками лежали брошенные наручные часы на браслете. Босиком, в наброшенной на плечи мужской сорочке, касаясь манжетами голых колен, я стояла спиной к зашторенным окнам, глядя в душную пустоту комнаты. После короткого сна чувствовала себя устойчивее.

«Пожалуйста, женка — брось эти военные хитрости, которые не в шутку мучат меня за тысячи верст от тебя. Прощай, будьте здоровы. Цалую твой портрет, который что-то кажется мне виноватым. Смотри».

В коридоре уронили велосипед. Этажом выше залаял пес. Наклонилась за часами взглянуть на время. Машинально бросила их поверх одеяла. Тут же схватила снова: стрелки показывали четверть четвертого. У меня похолодело внутри. Прижала часы к уху — они молчали. Потрясла ими в воздухе и снова к уху — затикало. Резко отдернула штору: окно упиралось в глухую осыпавшуюся стену, освещенную отблесками закатного послегрозового солнца.

Я пролетела сквозь турникет метро.

«Побранив тебя, беру нежно тебя за уши и цалую — благодаря тебя за то, что ты богу молишься на коленах посреди комнаты. Я мало богу молюсь и надеюсь, что твоя чистая молитва лучше моих, как для меня, так и для нас».

— Хочешь что-нибудь сказать?

— По-моему, мы уже все сказали друг другу.

— Ну и не говори. Иди поспи.

— Забыла сказать тебе: ты мне не снишься! Совсем. Давно! Слышишь?..

Впереди, на эскалаторе, вдруг заметила удаляющуюся фигуру в черной рясе. Движимая неясным побуждением, устремилась вдогонку. На спуске эскалатора батюшка стал теряться из виду — волнуясь, невольно толкаясь и чертыхаясь, рванулась следом...

— Господи, не отворачивай от меня лица. Даже если ищу тебя не в Храме Небесном, а под землей, — хрипело у меня в горле, не выходя наружу. — Ты ведь сам знаешь, все видишь, в темноте протягиваешь руку — выведи и меня на свет, Боже мой!

«Стоп. Кажется, я это где-то играла», — пробормотала я вслух.

Кто-то обернулся вопросительно.

На спуске эскалатора образовался затор: несколько экспедиторов с объемным снаряжением очень плотно расположились на лестнице. И спина батюшки с копной седеющих волос на плечах тотчас скрылась из виду.

— Ну не понимаю я его, не понимаю! — отчаянно жестикулировал на эскалаторе юноша с белым отечным лицом, поудобнее поправляя на спине огромный рюкзак.

— Ну да, Фуко сложный автор, — спина собеседника преградой встала между мной и батюшкой. — А что именно вы не понимаете? Давайте разберемся, — рассудительно приглашал он к диалогу.

— Юлий Абрамович, — переходя на шепот, в волнении зашепелявил «философ», протирая пальцами толстые линзы очков. — Ну вы же знаете некоторые особенности его биографии...

— Да? А что вы имеете в виду?

— Но ведь он же был гомосексуалист! Это так противно для меня!

Они чуть было не сбили меня с мысли...

— Не то. Щас. Отче наш... Иже еси... Иже еси на небеси... Господи, что мне делать? Да нет же! Я прекрасно знаю, что делать! Но не верю больше ни одному своему делу. Как там у тебя: «Если любви не имеешь, то все нипочем, трын-трава»?! Любви во мне нет больше, Господитыбожемой! Вот моя единственная правда, которую говорить нельзя, а когда

правды говорить нельзя, то все, что говорить можно, выходит такой лажей, Господи!

Спуск эскалатора окончился, и где-то в центре зала снова возник батюшка, на голову возвышающийся над мирской паствой. Чуть не вскрикнула от радости — и бросилась к нему со всех ног, точно то был не поп, а Сам Вседержитель.

— Осторожно, двери закрываются!

Едва успела вскочить в соседний вагон и тут же стала пробираться к тамбурной двери, сквозь которую могла теперь видеть пастыря в лицо.

— Не так! Одним словом... О чем я, Господи? Вот знаешь... Я ведь могу его на руках носить. Я сильная, между прочим. Осенью из лодки на себе выносила, чтоб ноги не промочил, — у него резиновых сапог нет. Судно мыть готова, кормить из ложечки, холестерин исключить, травки заварить, молочко согреть, спинку растереть! Я давно уже сиделка, опекун, хрена в ступе, но все это ничего не меняет. Про себя-то я понимаю, что весь этот «героизм» оттого, что я ЗНАЮ, что ДОЛЖНА любить. А здесь — больше ничего, чем любят! Я все отдам, чтобы он остался. И строчил бы с утра до ночи свои нетленные тексты... отвернувшись навсегда спиной! «Литературная критика в эпистолярном наследии»! Как Тебе, одобряешь, Господи?! Я уже со спины помню его лучше, чем в лицо. И все-таки мне очень нужно, чтобы он был. Просто — рядом. Живым, понимаешь? Но что бы я ни делала — все вранье. Это снежный ком — я не знаю, как его остановить, Господи! — Вжавшись лбом в торцевое стекло, в упор, беззастенчиво буравила взглядом пантократора, стоя ехавшего в соседнем вагоне. — Все это страшно, некрасиво все. А в эту минуту — так и преступно, подло!.. Что мне с этим делать? Боже мой, боже мой! Не помню, когда это началось, но все давно напоминает плохой спектакль. А ты знаешь, как трудно играть в плохом спектакле?!.

Почувствовав спиной цепкость моего взгляда, Всемилостивый обернулся, но тотчас опустил глаза. И теперь затылок и могучие плечи были напряжены, точно Ему стоило физической нагрузки отражать сверлящее внедрение столь требовательной «молитвы».

«Осторожно, двери закрываются», — предупредил картонный голос, и в последнюю секунду батюшка вдруг неожиданно покинул электричку, так что при всем желании я не успела последовать за ним. Наверное, метро не место для отпущения...

— Конечно, Ты все сделаешь по-своему. Я прошу только — не горячись, ладно? Помоги ему. А я все смогу, — уговаривала я вдогонку. — ...Хотя смочь от меня требуется только одно: любиить...

«Станция «Черная речка». Конечная. Поезд дальше не пойдет. Просьба освободить вагоны. Просьба освободить вагоны», — раздалось в динамике, и вместе с другими меня вынесло пассажирской волной. Успеваю заметить, что в углу вагона спит, свесив голову, молодой паренек с первым небритым пухом на окоеме лица. «А я тут при чем? Дежурная разбудит», — защитно мелькает у меня в голове. Уже с перрона вижу через стекло, что вагон опустел, дежурная не появляется, а паренек продолжает спать. В досаде на себя возвращаюсь.

— Конечная, — трогаю его за плечо, но он не шевелится. — Конечная! Просыпайтесь! — повторяю. — Вы же заедете бог знает куда! Выходите! — трясу его за воротник куртки.

Молодой человек наконец открывает удивленные глаза, и в ту же минуту створки дверей закрываются — поезд отправляется.

Остатки сна мгновенно покинули парнишку. В пустой электричке, набирающей скорость по освещенному тоннелю в неизвестном направлении, мы ехали вдвоем, и, кажется, даже машиниста на месте почему-нибудь не было.

— Не проверяли, что ли? — в растерянности бормочет он. — Всегда ж ходят...

— Не ходили сегодня! Куда вот мы теперь? Мне нужно совсем не туда!

— Ну простите! Я всю ночь дудел, а полдня орехи искал...

— Какие еще орехи?!

— Грецкие! Чтоб молоко, ну понимаете? А они все прелые, зараза, — вот свалился. У меня дочка родилась, понимаете? — кричит паренек наперекор подземному громыханию. — Ну я и играл ночь напролет, под окнами. Чтоб она знала, что ей рады, понимаете? Весь роддом до утра не спал. Окна горели, как в Новый год! Светка меня гнала-гнала, а я не мог уйти, дудел и дудел...

— Ну дуди! Пусть услышат, что мы им рады! — безрадостно шучу, подходя к рации связи с машинистом.

Нажав кнопку, повторяю одно и то же: «Э-эй! Здесь люди! Выпустите нас отсюда! Пожалуйста!» Но ответа не слышу. И вдруг замечаю, что парнишка расчехляет свой старенький саксофон.

Опершись спиной о дверь тамбура, изменившись в лице, он затянул «Вечную любовь» Азнавура. Играл так, точно только что сам сочинил это. Где стояла, я осела в пустое кресло в пустом вагоне. Пустая электричка неслась в неизвестность. Саксофон дудел про вечную любовь. Время текло, как река, — в одну сторону.

Ближе к больничному дворику завыла бензопила. Я машинально оглянулась в сторону ее зловещего нытья. Невдалеке велись «работы по омоложению древесных насаждений». Двор устлан ветками, которые уже успели набрякнуть почками, а кое-где под ногами ярко горят и первые листочки. У меня сжалось сердце.

По карнизу крыши уверенно и деловито снует человек в альпийском снаряжении, кажущийся снизу бутафорским. Внизу расхаживают большие и крепкие земные ребята в униформе, в оранжевых касках безопасности. А тот, вверху, в вечерних облаках, почти призрачен.

Я двинулась к рабочим.

— Скажите, кто распорядился рубить деревья? Это, извините, не омоложение. Это... уничтожение.

— Кто распорядился, у нас не спросил.

— А кто у вас старший? С кем я должна говорить?

Кто-то указал рукой вверх. Я снова увидела маленького человечка в небесах: он прилаживал крепления к древесному стволу — голому, безрукому, в свежих ранах срезанных сучьев. Не задумываясь я направилась к подножию дерева. Заревела над головой бензопила — с треском, ломаясь по пути, полетела вниз тонкая хрупкая ветка.

— Эй, мы за чокнутых не отвечаем! — протрубили мне в спину.

— Я отвечаю за себя сама.

— Освободили рабочую площадку! — раскатисто донеслось сверху.

— Нет-нет! Это вы слезайте! Я никуда не уйду! Вы представляете, сколько пройдет лет, пока вырастет такое дерево!

К моему удивлению, без возражений и гнева, ловко перемещаясь по тросу, бутафорский человечек спускался прямиком ко мне — и, приближаясь, обретал реальные одушевляющие черты.

— Почему вы берете на себя право распоряжаться его жизнью?..

— ...Если бы вы что-нибудь понимали в арбористике, я бы сумел вам объяснить...

— Я знаю, что вы скажете: тополь, пух, астма — все слышали двести раз! А кислород! Дышать же нечем! Слышите?

— ...что каждое дерево имеет свой возраст, что этот старец давно представляет страшную угрозу... для окружающих...

— А зеленое пятно, в конце концов, в этом убогом уголке! Это же давно не больничный дворик, автостоянка какая-то!

— ...что существуют охранные нормы высадки древесной культуры в жилмассивах: не ближе чем три метра от стены помещения. Норма нарушена была полвека назад, а расплачиваемся мы с вами.

— А воронье гнездо! Куда оно делось? А?! Оно где-то здесь, под обломками, да?! Может, там были птенцы! Вы подумали?

— ...И теперь в любую минуту... Вы представляете, какая у этого дерева мощная корневая система, как она ежегодно разрушает коммуникации... Тот же водопровод, не интересовались, почему иногда...

К тому моменту, как человечек с небес успевает окончательно приземлиться, я все более теряю убедительность, слушая трезвые, вразумительные доводы, улавливая спокойную уверенность интонации, глядя в светлое лицо, улыбающиеся глаза...

— А теперь смотрите сюда: видите дерево с раздвоенным стволом? Само по себе это не предосудительно, но наш тополь давно раскололся «по шву» — видите зев? Каждую осень он наполняется водой, каждую зиму вода эта, замерзая, раздвигает трещину все глубже внутрь. А внешне все очень благопристойно. Мы ведь можем судить только о том, что видим, а о том, что скрыто от глаз, судить может не всякий, вы согласны?

Он смахнул с ресниц древесную пыль.

Я слушала как зачарованная и с удивлением понимала не только правомерность садово-парковой службы, но и что-то еще, чему до сих пор не находила ответа и разрешения.

— Напустилась, как на браконьера. Овчарка. А ко мне херувим спустился на тросе.

Прислонившись к дереву, я поглаживала незаживающую рану расколотого ствола, из которой сочилась дождевая вода, находя бороздки в грубых морщинах древесной коры.

— Ну какой я херувим?! Дровосек — другое дело. Вон видите клен — он не моложе этого тополя, но еще постоит. Мы ему только обрезку сделали, две трети сняли, как положено, здоровья ради, — шапочка у него скоро вырастет, пусть шумит себе. Я только за! Красавец, да? Никто ведь точно не знает, когда пора. Но когда пора — значит, пора.

— Серега, по-моему, пора! — вмешался пожилой напарник. — Шестой час. Ты мои рукавицы забрал, вертай давай, я чужие не люблю.

— Да держи... Или вот вяз, видите?.. Сегодня не успеем уже, Митрич, утром снимем. Вышку, похоже, придется...

— Мы этого-то куда ронять будем? На «Хонду»? Или правее?

— Уроним, Митрич! Кури пять минут. Так вот вяз, говорю. Тоже придется того... Чтоб его не сдуло в один прекрасный момент... Вот завезли такую болезнь из Голландии, с цветами, голландская болезнь, грибок... здесь что-то его не видно... такие грибки тут должны расти, хитровитые. И вот все вязы в городе у нас стали умирать. Просто аллеями уходят, парками! Вы себе не представляете! И ничего нельзя сделать. Ничего нельзя. Можно только сирени насадить побольше. Любите? Жасмина... Пусть цветет. Свет не заслоняет. А то ведь, знаете, в иной комнате от такого дерева тень на весь день — свет не гасят с утра и уже до вечера.

Митрич в стороне аккуратным, выверенным движением заливает из канистры бензин в пилу. Еще двое напарников крепят тросы к металлической изгороди. Проверяют натяжение, то и дело поглядывая на верхушку тополя.

— Ива тоже недолго живет. Вчера штук пятнадцать обрезал. Как и тополь ваш.

— А недолго — это как?

— Ну я думаю... До шестидесяти дотянет, до «пензии», что называется, а потом сучки у нее начинают отваливаться в разные стороны или просто падает — и всё. Другое дело липка вот... Совсем еще молоденькая, тоненькая. Первую зиму простояла. Чай липовый любите? И красиво, и полезно — и надолго.

Завелась и заныла бензопила: Митрич спиливал крупные сучья с поваленных веток.

— А надолго — это как? — не отставала я.

— Липа... Ну сто и больше! По триста лет иногда. Как ворон! Если бы не дупла...

— А что, дупло липе вредит?

— А как же! Дупло — это же пустота. Она расшатывает, дерево теряет устойчивость.

— Пустота все расшатывает...

— Ребята, а это дерево не будете валить сегодня? — подошел кто-то к Сереге.

— Это завтра уже. Кран нужен...

— Там кабель, смотрите... По тропинкам кабель проложен... От зеленой будки... Так что смотрите, куда заваливать. А то мы с подрядчиками забор делаем, железо монтируем и нам никуда... Вчера надо было сделать, а мы только сегодня очухались... — удалялись от меня голоса.

Не знаю, о чем они договорились. Я покидала дровосека в каком-то новом, незнакомом ощущении покоя и смирения.

«Каску! Митрич! Каску мою захвати!» — услышала я спиной и улыбнулась. Я думала о том, что все страшное теперь позади. И что теперь, наконец-то теперь, кажется, чувствую в себе какие-то новые силы. Может быть... Может быть, это даже...

Снова завыла бензопила. И вдруг...

— Стой!!! Беги!!! Сзади, Серега! Стоооооооооой!!!

Резкий оглушительный треск падающего дерева вытряхнул меня наизнанку.

Лопнув по шву, тополь разъехался надвое и уронил набок свою половину, в полуметрах от «Хонды». Вышли наружу и торчали врозь могучие корни в комьях влажной осыпающейся земли. Со стоном затихла бензопила, отчего тишина сделалась вдвое мертвее. Митрич, оставив пилу, на ватных ногах шел к дереву. У меня что-то застряло в горле. И вдруг на темном упавшем стволе, как в кукольном театре, появилась светлая рабочая перчатка, затем другая, а между ними смеющееся лицо дровосека Сереги.

— Ногу зашибло! — как только смог прокричал он, пытаясь не впустить в свой голос болевой синдром.

Как от выстрела стартового пистолета, я рванулась в сторону больницы. Не чуяла под собой ног. Казалось, бегу и в то же время не двигаюсь с места, как случается в страшном сне.

В наброшенном на плечи белом халате для посетителей мечусь по больничному отделению, которое покинула утром. Мимо меня по-хозяйски снует младший медперсонал: сестры, санитарки. Несмело перемещаются в пространстве предоперационные больные... Тщетно ищу возможность обратиться к кому-нибудь за разъяснением — все, точно сговорившись, бегут мимо. Наконец кто-то останавливается выслушать мои сбивчивые вопросительные знаки — чтобы в ответ неопределенно пожать плечами и бежать дальше.

Толкнулась в полуприкрытую дверь — в ординаторской пусто, только вхолостую работает телевизор. Пожилой сухонький пациент в мятой полосатой пижаме с преувеличенным вниманием изучает наглядный стенд по борьбе с вирусами. Больше вокруг никого нет.

Окликаю кого-то у самого лифта. Медсестра торопится домой. Выслушав меня, не сообщает — сужу по лицу — ничего страшного, но и ничего достоверно утешительного. Все то же пожатие плеч. И под конец, сжалившись над исступленной женой, неуверенно направляет палец куда-то под ноги... Забыв о лифте, я стремглав бегу по лестничным пролетам, сбегая все ниже и ниже...

Снова тоскливо и назойливо потекли строчки то ли мужниного, то ли пушкинского письма.

«...Пишу коротко и холодно по обстоятельствам, тебе известным, не еду к тебе по делам, ибо и печатаю Пугачева, и закладываю имения, и вожусь, и хлопочу...»

— Половодье мое... Как ты меня обжигаешь! Я как только увижу тебя... Да... Если б меня видела сейчас Элла Бодовна, ни за что не поставила бы вторые пары! Только к восьми утра — и даже в воскресенье!

«...а письмо твое меня огорчило, а между тем и порадовало; если ты поплакала, не получив от меня письма, стало быть ты меня еще любишь, женка. За что целую тебе ручки и ножки».

— Как мне повезло с женой. Ты — мой главный капитал. Золотая моя арфа... Ты все-таки настолько моя женщина! Никого другого не стал бы терзать каждую ночь. Закрой глазки, свет включу. Спи пока. Кофе сварю тебе.

Наконец перед магической табличкой «Операционная» я затихла и больше не смела двинуться с места, как выученная пограничная собака.

На нижнем этаже, через просторный холл от операционной, в стеклянном вольере — буфет. Несмотря на поздний час, там светло и оживленно. Кто-то пьет кофе, кроша кексом у круглой стойки, иные обстоятельно питаются, сидя за столом. В кассу живая очередь в несколько человек. Слившись с зеленой больничной стеной, с недоумением инопланетянки я наблюдала за чужим аппетитом. Казалось, вряд ли в эту минуту можно придумать более неуместное и возмутительное, чем эти яростные жевательные движения, с обильным выделением желудочного сока.

Наконец дверь операционной открылась, и в направлении буфета бодрой походкой оттуда вырвался молодой пухлогубый хирург в бирюзовой форме вроде пижамы. В одночасье стала стрелой. Выросла перед ним как из-под земли.

— Евгений Васильевич! Только одно слово.

Врач, мгновенно среагировав на меня, сунул руку в карман и протянул серебряное обручальное кольцо мужа. Лицо мое, наверное, исказил ужас, потому что доктор немедленно заговорил со мной, как с душевнобольной.

— На две трети операция состоялась. Пока все успешно. Идем к завершению. Будем собирать.

Торопливым судорожным движением, точно боялась не успеть, схватила его мясистые ладони и несколько раз жадно со всех сторон поцеловала их. Евгений Васильевич добродушно улыбнулся.

— Кольцо снять забыли. А не положено!

И ринулся в буфет.

Очередь расступилась, и через несколько мгновений хирург с горой пирожков на картонной тарелке и пластиковым стаканом дымящегося кофе пружинящим шагом вернулся обратно и скрылся за дверью.

Со скрипом тугой пружины открывается тяжелая дверь, с лязгом захлопывается и тотчас открывается снова. Скотчем приклеено объявление: «Уважаемые автовладельцы! Просьба не оставлять свои автомобили во дворе горбольницы № 2. Ведутся работы по омоложению древесных насаждений. Администрация садово-паркового хозяйства № 8».

Молодая липка покачивается на ветру. Некоторые почки ее успели лопнуть, радостно обжигая глаз клейкой звенящей зеленью.

Аннотации научных статей

Нина Цыркун. Ромео, истекающий кровью
Рецензия на фильм База Лурмана «Великий Гэтсби» по одноименному роману Ф.Скотта Фицджеральда. Критик анализирует основные мотивы картины, персонажи и характеры, а также ее стилистические и эстетические особенности. Особое внимание уделяется анализу режиссерского почерка Лурмана и его интерпретации знакового американского романа.
«Великий Гэтсби», Баз Лурман, экранизация, Фрэнсис Скотт Фицджеральд, американская литература, эстетика

Катерина Тарханова. Кстати о птичках
Рецензия на фильм «Эффект колибри» Стивена Найта. Критик анализирует основные мотивы, стилистику, драматургические аспекты картины и ее скрытые смыслы, а также рассматривает интересные актерские работы и нестандартные типажи.
«Эффект колибри», Стивен Найт, стилистика, мейнстрим, типаж, драматургия

Нина Спутницкая. Shooter, деньги, два ствола
Рецензия на фильм Хармони Корина «Отвязные каникулы». Критик анализирует ключевые мотивы картины, ее персонажи и особую кичевую эстетику, предполагающую профанацию жанра молодежной приключенческой комедии. По мнению автора, главное для режиссера — создание атмосферы невыносимой яркости бытия, как ее чувствуют современные тинейджеры.
«Отвязные каникулы», Хармони Корин, кич, эстетика, профанация жанра

Дмитрий Десятерик. Последний идеалист
Портрет режиссера Кена Лоуча, крупнейшей фигуры британского социального реализма. На материале конкретных картин автор прослеживает творческую эволюцию режиссера, исследует проблематику и ключевые мотивы его работ, их особую философию, символику, эстетику, стилистику.
Кен Лоуч, социальный реализм, британское кино, символика, драма

Анжелика Артюх. Человек-корпорация
Автор анализирует творчество американского режиссера Джорджа Лукаса, прослеживает его творческую эволюцию, исследует создаваемый им особый мир, причудливую постмодернистскую мифологию. Особое внимание уделяется анализу его кинофраншизы «Звездные войны», оказавшей огромное влияние на развитие Нового Голливуда.
Джордж Лукас, «Звездные войны», Голливуд, американский кинематограф, мифология

Евгений Майзель. Рай обретенный и потерянный
Портрет режиссера Алберта Серра. Автор исследует творчество одного из самых оригинальных современных режиссеров, прослеживает путь его становления, анализирует его ключевые работы, а также особенности его киноязыка. На материале конкретных фильмов критик показывает, как режиссеру удается поддерживать баланс между глубиной и поверхностью, серьезностью и иронией.
Алберт Серра, испанское кино, современное искусство, киноязык, ирония

Игорь Сукманов. Кино тут рядом
Автор исследует актуальные тенденции в современном кинематографе, где все чаще происходит смешение игровых и неигровых пространств. Исследуя феномен постдока, противо-

стоящего мейнстриму, его эстетику и философию, автор отмечает, что сегодня самое интимное кино уже не соприкасается с вымыслом, оно априори документально.
Современный кинематограф, актуальность, мейнстрим, постдок, документальность

Сергей Анашкин. Азиатское кино?
Автор исследует современное кино Азии во всем его разнообразии. Анализируя художественные идеи, выразительные средства, фабулы, философские и эстетические мотивы кинематографа разных стран, автор отмечает черты их сходства и различия, а также прослеживает путь становления национальных экранных традиций.
Кинематограф Азии, философия, эстетика, национальные экранные традиции, культура

Александр Куланов. Бэнси — темная лошадка японского Немого
Автор рассматривает уникальный персонаж «кинорассказчика» — бэнси — в истории раннего японского кино, анализируя особенности его работы и его значение для японского немого кинематографа в целом. Автор анализирует это необычное явление, «живое либретто кинокартины», с культурологической и эстетической точек зрения и изучает различные аспекты этой необычной профессии.
Японское кино, бэнси, немой кинематограф, история, рассказчик, культура

Анна Прийдак. Ликбез XXI века
Автор рассказывает об опыте интеграции кинематографа в среднее образование в странах Европы. Используя статистические данные и практические наблюдения, автор раскрывает различные аспекты и особенности кинообразования в школах, отмечая его положительные и отрицательные стороны.
Кинообразование, Европа, статистика, культура, интеграция, школа

S U M M A R Y

Alexei Zlobin
German — a God's man
Diaries of the assistant.

Nina Tsyrkun
Romeo is bleeding
Review of Baz Luhrmann's THE GREAT GATSBY (Australia — USA), adaptation of F. Scott Fitzgerald's novel. The critic analyzes major motives of the picture, personages, and stylistic and aesthetic peculiarities. The helmer's creative manner and his interpretation of the American classic novel are specially considered.
THE GREAT GATSBY, Baz Luhrmann, adaptation, F. Scott Fitzgerald, American literature, aesthetics

Katerina Tarkhanova
By the way, on birdies
Review of Steven Knight's HUMMINGBIRD (USA — Gr. Britain). The critic analyzes main motives, stylistics, dramaturgy and the hidden meanings of the picture. Impressive performers' work and original characters are also viewed.
HUMMINGBIRD, Steven Knight, stylistics, mainstream, type, dramaturgy

Nina Sputnitskaya
Shooter, money, two barrels
Review of Harmony Korine's SPRING BREAKERS (USA). The critic analyzes key motives of the picture and special kitsch aesthetics, which presupposes profanation of the youth comedy genre. The author states, that the main thing for a helmer is to create atmosphere of unbearable brightness of being as felt by modern teenagers.
SPRING BREAKERS, Harmony Korine, kitsch , aesthetics, genre profanation

Ken Loach:
«I am inspired by people who resist»
Berlinale-2013. Ken Loach's master-class.

Dmitry Desyaterik
The last idealist
Portraiture of Ken Loach, the major figure of British social realism. The author traces down creative evolution of the director , basing on particular pictures, considers themes and key motives of his works, their philosophy, symbolism, aesthetics, stylistics.
Ken Loach, social realism, British cinema, symbolism, drama

Anjelika Artyukh
Man-corporation
The author analyzes creation of the American filmmaker George Lucas, traces down his creative evolution, investigates the world of his own, whimsical postmodernist mythology. STAR WARS franchise, which greatly influenced development of New Hollywood, is specially considered.
George Lucas, STAR WARS, Hollywood, American cinema, mythology

Evgeny Maizel
Paradise regained and lost
Portraiture of Spanish (Catalan) director Albert Serra. The author investigates creation of one of the most original contemporary filmmakers, traces down the way of his realization, analyzes his key works as well as peculiarities of his film language. The critic shows how the director manages to uphold balance between the depth and surface, seriousness and irony.
Albert Serra, Spanish cinema, contemporary art, film language, irony

Igor Sukmanov
Cinema is over there
The author investigates actual trends in contemporary cinema, where mixture of fiction and non-fiction often takes place. Considering the phenomenon of postdoc, contradicting mainstream, its aesthetics and philosophy, the author marks that today the most intimate cinema does not coincide with fiction, it is documentary a priori.
Contemporary cinema, actuality, mainstream, postdoc, documentality

Sergei Anashkin
Asian cinema?
Dushanbe-2012
The author considers Asian cinema in its diversity. Analyzing artistic ideas, means of expression, plots, philosophical and aesthetic motives of cinemas of different countries, the author marks features of similarity and difference, as well as traces down the ways of realization of national screen traditions.
Asian cinema, philosophy, aesthetics, national screen traditions, culture

Alexander Kulanov
Benshi — a dark horse of Japanese silents
The author considers a unique personage of a cinema teller — benshi — in history of early Japanese silent cinema, analyzing peculiarities of his work and meaning for Japanese silents in general. The author analyzes this unusual phenomenon, «living libretto of a film» from cultural and aesthetical points of view and studies different aspects of this profession.
Japanese cinema, benshi, silent cinema, history, teller, culture

Evgeny Yamburg :
«Kids don't live on the Moon»
Cinema in Russian school . Interview by Nina Boyarshinova .

Pavel Pechyonkin
Perm know-how
Flahertiana: film education in Perm. Interview by Sergei Sytchyov.

Anna Priydak
Struggling illiteracy in the 21st century
Cinema courses in Europe. The author tells about experience of integration of cinema into high school education in Europe. Using statistical data and practical observation, the author discloses various aspects and peculiarities of film education in schools, marking positive and negative aspects.
Film education, Europe, statistics, culture, integration, school

Manon Barbeau:
«It's not mainstream»
Wapiconi Mobile: cinema of the Indians of Quebec . Conversed and commented by Dmitry Oparin.

Boris Frumin
A script: elements and composition
Excerpts from lectures on film dramaturgy.

Anna Tugareva
Letters to wife
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

16+

Журнал издается при поддержке:

Первого канала

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Перец», телеканал СТС)

фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Евгений Майзель
Верстка Мария Зайцева
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
Секретарь редакции Анна Закревская
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

●

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 14.06.13. Подп. к печати 26.06.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14697. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

●

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

●

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2013

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АНДРЕЕВОЙ, А.ДОЛИНА, О.ЗИНЦОВА, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, К.ТАРХАНОВОЙ, Н.ЦЫРКУН, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Канн-2013

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«Жизнь Адель» Абделатифа Кешиша
«Прикосновение греха» Цзя Чжанкэ
«Внутри Льюина Дэвиса» Итана и Джоэла Коэнов
«За канделябрами» Стивена Содерберга
«Выживут только любовники» Джима Джармуша
«Небраска» Александра Пейна
«Молода и прекрасна» Франсуа Озона

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Будущее медиа
Актуальные процессы в мировом кинематографе

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

Жоэль Шапрон

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Алена Алова. Город птиц

2 0 1 3